Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valeria Della Valle ("Sapienza Università di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea, Linguistica e Filologia italiana, e Critica letteraria e letterature comparate), Italo Pantani ("Sapienza Università di Roma"), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), István Puskás (University of Debrecen), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa), Sebastiano Triulzi (LUISS Guido Carli)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278
Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it
Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730
Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001
Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)
Vicedirettore: Maria Panetta
Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta
Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)
Webmaster: Daniele Buscioni

Anno V, fasc. 6 (30), 25 dicembre 2019

a cura di Italo Pantani e Matteo Maria Quintiliani

revisione redazionale a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Cinque anni di «Diacritica», fra bilanci e nuovi progetti, di Maria Panetta……..……..…….. p. 7

Filologia…….……..... p. 11

Un sirventese etico-religioso di Jacopo Sanguinacci, di Davide Esposito…... p. 13

Abstract: *This article proposes the study and the commentary of the moral and religious sirvente of Jacopo Sanguinacci (1400 ca -1442 ca)* Acendi el lume tuo, virtù superna, *underlining some of the principal features of the Paduan poet's lyric: the presence of a receiver to whom the verses ideally turn; their oratorical and sententious nature; the poet's ability to realize an infinite sequence of variations on the same theme. After the attention concentrates on the intertextual relations, in particular with the "tre corone" and the late Trecento's authors: from the study emerges that the language is characterized by a strongly varied style in whom sources of different origin live together, between the folk and the aulic.*

Le rime su commissione di Niccolò Tinucci, di Roberta Marcozzi……..……..... p. 25

Abstract: *This text speaks of Niccolò Tinucci's commissioned rhymes. The main purpose of this work is to update the historical and biographical knowledge about the fiorentin autor throught a philological and critical analysis of these lyrics. Infact, thanks to them, it is possible to understand Tinucci's fortune in his day and also obtain useful information about the chronology of his poetic activity.*

La circolazione estravagante di un sonetto di Nicola da Montefalco, di Eliana Peroni……..……... p. 40

Abstract: *The article examines the textual tradition of the fifteenth-century songbook* Filenico, *composed by Nicola da Montefalco. The songbook is attested in a single, non-autographed manuscript; the exception is a sonnet written by Niccolò Colocci (father of the humanist Angelo Colocci), transmitted by a miscellaneous manuscript witness. The analysis of the two versions of the sonnet suggests that both are due to the author's will and represent two different textual stages. Beyond the merely philological aspect, the autonomous circulation of the sonnet is an indication of a cultural production not exclusively limited to the court in which it was born.*

Un caso di incrocio fra tradizione autorizzata e letteratura popolare, di Massimo Malinverni…….…..……... p. 45

Abstract: *Analysing the tradition of the lyric production at the end of the fifteen century, we often notice crossings between the "main" tradition, mostly authorized by the author, and a more marginal strand, sometimes of popular character and diffusion: crossings tht often have relevance in the constitution of the text, or at least for a better knowledge of the overall phenomenology of that tradition. The present study exemplifies this philological case starting from a case present in the tradition of the* Sonetti e capituli *of Panfilo Sasso, a famous poet belonging to the northern courtly climate of the end of the century.*

La canzone Or son pur solo *di Jacopo Sannazaro*, di Rita Bennardello……..... p. 54

Abstract: *This essay proposes an in-depth analysis and commentary of Jacopo Sannazaro's poem 41, one of the most suggestive in the entire collection. The text, a heartfelt song in a nocturnal setting, is also accompanied by an intertextual reading and analysed from a macro-textual perspective. Our exploration highlights how the narrative project has changed from a first possible Sannazarian collection contained in the ms. Sessoriano 413 of the National Library of Rome (RN) to the posthumous publication of the* princeps *in 1530.*

Sannazaro e Cariteo in alcuni sonetti onirici di Vittoria Colonna, di Nicole Volta…….……p. 78

Abstract: *Starting from a core of dreamlike sonnets of Vittoria Colonna's amorous production, the article intends to explore the fortune of the Neapolitan fifteenth-century poetry, in particular of Sannazaro and Cariteo. Although limited, the survey presented here is intended as a premise for a rethinking of Vittoria Colonna's production - and more generally of the early sixteenth century poetry - in the light of the immediately preceding lyric tradition.*

Contatti ……..……..... p. 91

Gerenza ……..…….……... p. 93

Editoriale

di Maria Panetta

Cinque anni di «Diacritica», fra bilanci e nuovi progetti

Il 30 dicembre 2014, dopo svariati mesi d'incubazione, veniva registrato, presso il Tribunale di Roma, un nuovo periodico - «Diacritica» - dal semplice sottotitolo "rivista di letteratura", ma già allora il foglio telematico comprendeva svariate sezioni, dedicate alla Filologia, alla critica letteraria e alle letterature comparate, alla Storia dell'editoria, alla Traduzione, agli Inediti, agli Strumenti di lavoro e alle Recensioni di libri. Negli anni le sezioni sono aumentate e si sono arricchite di sottosezioni quali i Profili, le Parole per il nuovo Millennio, le Recensioni di film e di eventi, ma «Diacritica» è rimasta fedele a quel *Programma* che figura nel primo fascicolo e che illustra, fra le altre, la scelta dell'*open access*.

Proprio recentemente si è riacceso il dibattito su questo importante tema: ho avuto modo di parlarne anche personalmente, nella serata conclusiva della fiera "Più libri più liberi", presso lo spazio dedicato alla Rassegna CRIC (Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura), in occasione dell'anticipazione al pubblico del prossimo volume che verrà edito a giorni da Diacritica Edizioni, *La luna, il colle e i maccheroni: individuo e società in Leopardi*, a cura della sottoscritta.

Quella dell'*open access* per le pubblicazioni scientifiche è una scelta che è sempre stata sostenuta e incoraggiata da «Diacritica», in nome dell'idea che l'accesso ai prodotti della ricerca debba essere libero, almeno per gli studiosi del settore, al fine di alimentare una più ampia circolazione delle idee e una diffusione più rapida e capillare, almeno nell'ambito della Comunità scientifica, dei risultati dei progetti di

ricerca. Il recente Decreto Ministeriale n. 1110, pubblicato il 29 novembre scorso, sembra andare proprio in questa direzione, e ci auguriamo che il Ministero escogiti efficaci soluzioni (incentivi statali? detassazione? accesso controllato alle risorse solo per gli specialisti di settore?) che permettano di mandare avanti questo meritorio progetto, evitando di danneggiare gli editori che pubblicano libri e periodici accademici senza percepire sovvenzioni.

«Diacritica» continuerà a sostenere la scelta dell'*open access*; aperte sono, finora, anche tutte le pubblicazioni edite dalla casa editrice nata nel 2018 dal periodico, Diacritica Edizioni, che ha già al proprio attivo tre collane («I Quaderni di Diacritica», «Ofelia» e «Medea»), ma che a breve ne inaugurerà almeno un'altra di edizioni critiche.

L'attività di quest'ultimo anno è stata febbrile: oltre ai due volumi di argomento crociano editi nella prima collana, ne sono già usciti otto in «Ofelia», la collezione di punta, di critica letteraria e letterature comparate; e anche «Medea» è giunta alla seconda uscita. A breve verrà pubblicato il nono volume di «Ofelia» dedicato a Leopardi (cui si è accennato in precedenza), ma abbiamo in cantiere anche cataloghi di mostre e libri di traduzione.

Col fascicolo trenta si chiude un quinquennio di alacre attività, tanto impegno ma anche numerose soddisfazioni: «Diacritica» è, infatti, da anni indicizzata su Italinemo, il portale più importante delle riviste di letteratura italiana; si onora di far parte del Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura; inizia ad avere un proprio pubblico di lettori assidui e gode della stima di tanti, il che ovviamente ne gratifica il Comitato Scientifico ed Editoriale, e induce tutti i collaboratori a fare sempre meglio.

Per festeggiare questo primo anniversario importante, si è deciso di far uscire, parallelamente al fascicolo 30, anche un volume dedicato a un autore di cui si è ampiamente discorso durante tutto il 2019, Giacomo Leopardi, per via del suo *Infinito*, notoriamente ultimato proprio duecento anni fa, nel 1819. «Diacritica» lo omaggia di un volume miscellaneo che racchiude tutti i saggi di argomento leopardiano usciti in questi cinque anni sul periodico (a firma di Luca La Pietra,

Giuseppe Garrera e Sebastiano Triulzi, Salvatore Presti), con l'aggiunta di un'intervista a Gaspare Polizzi realizzata da Francesco Postorino e di un contributo concepito proprio per l'occasione sempre da Presti.

Quanto a quest'ultimo fascicolo del quinto anno, è dedicato a un secolo troppo a lungo trascurato della nostra letteratura: il Quattrocento. Raccogliendo un prezioso suggerimento di lavoro di Italo Pantani, il quattrocentista Matteo Maria Quintiliani e lo stesso Pantani hanno pensato di raccogliere una serie di contributi sulla poesia quattrocentesca che, oltre a un'impostazione filologica rigorosa, avessero la caratteristica di voler stimolare il lettore a riconsiderare dei testi poetici (spesso finora negletti), per il loro valore estetico, oltre che documentario. Ai saggi che il lettore troverà in questo fascicolo se ne aggiungeranno altri, in un volume monografico sul Quattrocento che vedrà la luce, sempre per Diacritica Edizioni, all'inizio del 2020.

Buona lettura, dunque, e *ad maiora*!

Filologia

In questa sezione si pubblicano articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti, o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Un sirventese etico-religioso di Jacopo Sanguinacci

Il testo che andremo ad analizzare rappresenta un interessante caso di sirventese di argomento morale-religioso, nel senso che la forma metrica in questione, generalmente deputata a ospitare tematiche di natura storico-politica o, per l'appunto, morale, viene qui piegata ad assumere contorni più specificatamente religiosi, conformemente alla notevole libertà mostrata dal Sanguinacci nella gestione di tale metro, spesso da lui utilizzato anche per trattare la materia amorosa (cfr. i capitoli quadernari VI, IX, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIII)[1]. Infatti, in analogia con quanto avviene nella canzone VII (*Padre del cielo, re degli emisperi*), il poeta si rivolge direttamente a Dio, qui rappresentato come «virtù superna» (v. 1)[2].

---

[1] Cfr. F. BAUSI, M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 89. La numerazione dei testi di Sanguinacci, qui e in seguito, corrisponde a quella stabilita da D. ESPOSITO in *Le rime di Jacopo Sanguinacci, tra memorie classiche e tradizione volgare*, in «Studi (e testi) italiani», 30, 2012, pp. 9-30; il sirventese *Acendi el lume tuo* ha il n. XV. Per quanto riguarda invece la numerazione dei testi di Domizio Brocardo, si rimanda a ID., *Edizione critica e commentata del canzoniere di Domizio Brocardo*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Cagliari, a. acc. 2012-2013 (https://iris.unica.it/retrieve/handle/11584/266511/344910/PhD_Thesis_Esposito.pdf; ultima consultazione: 22/08/2019). Per gli altri riscontri intertestuali, testo e numerazione sono stati assunti dalle edizioni presenti nei seguenti archivi elettronici, utilizzati per la ricerca: *ATL. Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*, a cura di A. Quondam, Roma, Lexis, 1997; *LIZ. Letteratura italiana Zanichelli*, Cd-Rom dei testi della letteratura italiana, a cura di P. Stoppelli, versione 4.0, Bologna, Zanichelli, 2001.

[2] Testimoni: Oxford, Bodleian Library, Canoniciano italico 81 (O; cc. 175*r*-176*v*). Il codice è di origine veneta (per una prima ricognizione sulla tradizione manoscritta sanguinacciana, con alcune indicazioni anche su O, testimone tra i più forniti, cfr. D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*, op. cit., pp. 12-14; a tale studio bisognerà aggiungere, da ultimo, E. DE LUCA, *Una canzone morale di Jacopo Sanguinacci:* Deh muta stile omai, zovenil core. *Edizione critica*, in «Medioevo e Rinascimento», XXXI / n. s. XXVIII, 2017, pp. 21-47 (la canzone in questione è la n. VIII). Nella trascrizione ho adoperato i seguenti criteri: ho distinto *u* da *v*; ho eliminato le *h* etimologiche o pseudoetimologiche e le *i* non diacritiche; per quanto concerne il grafema *h*, inoltre, ho regolarizzato il suo impiego nelle interiezioni secondo la norma ortografica moderna; ho trasformato le grafie latineggianti *ct* in *tt*, *pt* in *tt*, *ti* seguito da vocale in *zi*, *bsc* in *sc* (per esempio, *obscuri* in *oscuri*), *nst* in *st* (ad esempio, *constante* è stato ridotto a *costante*) e *nsp in sp* (per esempio, *inspirato* è divenuto *ispirato*) considerando il fatto che il codice non è autografo; ho ridotto il nesso *ngn* a *gn* e la grafia *mpn* a *nn* (per esempio, *tirampnia* e *dampnata* sono state rese con *tirannia* e *dannata*); è stata normalizzata secondo l'uso moderno l'alternanza *m*/*n* dinanzi a consonante (anche in fonosintassi) oltre che dinanzi a vocale (*bem adoprar*, ad esempio, è stato trasformato in *ben adoprar*); ho mantenuto l'*et* latineggiante solo davanti a vocale; ho mutato la *y* e la *j* in *i* e le grafie *per che* e *ben che* in quelle univerbate *perché* e *benché*; ho mantenuto il grafema *x* nei vari contesti in cui compare, anche in posizione intervocalica in cui esso rappresenta una tipica pronuncia veneta che potrebbe rispecchiare le abitudini grafico-fonetiche del nostro autore, nato e vissuto a Padova; ho eliminato i numerosi ipercorrettismi nell'utilizzo delle geminate, tipici di un copista di area veneta; ho sciolto le abbreviazioni e separato le parole, e ho introdotto i moderni segni

Acendi el lume tuo, virtù superna,
et apri gli ochi delle nostre mente,
che sempre sono lente
senza la grande tua caritade,
a ciò che alquanto nostra debeltade, 5
iradïata dal devin spiandore,
con tempo e con fervore
gli tradimenti elaci de sto mondo.
Quanto si mostra il stato più iocundo
della terena vita, e fasse caro, 10
tanto più fele amaro
in vista dolce sempre se ritrova.
E ben si vede manifesta prova
ch'ognun vulpiza con sua falsa fede.
Misero, oimè, chi crede 15
a questi caduchi beni temporali!
O volontade cieca de' mortali,
avolupata nel mondan diletto!
Non vedi per effetto
che tutto passa excetto a Dio servire? 20
Deh, pensa un poco avanti il tuo partire:
soglite presto da questi excelsi onori,
e de quei gran favori
che ripromette el temporale stato.
Questo apetito è tanto disfrenato, 25
fora di ·llege e de ragion assito,
omè, che ·ll'è smarito
ogni benigno lume o volto in doglia.
Quando la carne misera si spoglia
de quest'alma e del caldo naturale, 30
le glorie temporale
dove son ite, richece et onori?
Tutte s'aquistan con grave dolori;
se tengon con dolori et alla fine,
de dolorose spine, 35
de nostra consïenza, e poi n'acora.
Stolto chi non cognose che in un'ora
cotante cose mutan possessore;
né principo o signore
fu mai contento in la presente vita. 40
Ogni virtù del mondo è già sbandita,
et è cresiuto el seme fino agli ochi
de frasche e de fenochi,
siché null'altra merce più se spaza.
Ahi, mortal e fragel gente paza, 45
vedete quanto presto passa i giorni,
e mai non è chi torni
el tempo perso in tanta vanitade!
Chi più secur se tien, più tosto cade,
però che mai Fortuna non è ferma, 50
ma sempre volta e mena
or su, or giù, ad ogni suo volere.
Felice colui ch'è conscio sapere

---

diacritici e interpuntivi. Nel commento, assieme ai riscontri intertestuali, sono presenti note esplicative.

della Fortuna scherne, e non se fida
perché nel volto rida, 55
ché poco piglia chi tante prede caza.
Nulla ristrenge chi sto mondo abraza,
però che infine el cor lacrima e geme,
avendo perso insieme
l'amor divino e 'l tempo che trapassa. 60
Con poche cose la natura passa;
ma questo mondo è tanto pien de ·llaci
che, come ciechi e paci,
intriamo in essi e non sguardamo il fine.
La pompa nostra è roxa fra le spine, 65
ché quanto nel guardar più s'acolora,
tanto più ponge allora
gli amari affani che per lei si coglie.
Poniamo el freno alle superbe noglie
de ambicione, onori e voluntade: 70
superba è crudeltade,
ché come vento nostra vita vola.
Mondo immondo, de tradimenti scola,
e scala de dolor a cui te crede,
o simulata fede, 75
soave in vista, amara negli effetti.
Non è fortuna dolce a suo' subietti
senza veleno e fiele sotto l'esca;
tra' fiori e l'erba fresca
el serpe ponge con suo morso. 80
Zirando volta, con presto corso,
Fortuna la suo rotta, el marinaro
alora fa riparo
quando bixogna, e forte si difende.
Una salute sola si comprende: 85
de ritinire l'animo in un stato
costante e preparato
a tutte cose che Fortuna done.
False speranze e triste opinïone
degli caduchi e miseri pensieri! 90
Oh come sti piaceri
giongon ad altro fin che non si crede!
O cieco mondo, pien de falsa fede,
e de visiche, frasche, fumo e vento!
O sumo tradimento, 95
ch'al cor mai non è 'l tuo sermone!
Ponete a mente, adonca, la raxone,
anci, lo extremo dì, e provedete
per fin che tempo avete,
ché più la morte non ce val pentire. 100
Levate el pexo, avanti lo partire,
de tanti erori e pompe che ne allaza:
algun da sé non caza
colui che del suo sangue n'ha comprati.
Or state sempre lieti e preparati, 105
alzando gli ochi vostri a vera luce,
dove sempre conduce
la vita pura e netta de peccati.

APPARATO CRITICO: **28** doglia] oglia O **34** tengon] tengo O alla] al O *(verso ipometro).*

METRO: capitolo quadernario di schema ABbC CDdE EFfG…, con chiusa di schema WXxY YZzY.

NOTE: **1** *Acendi el lume*: cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, I, 1, 56; VII, 2, 19; VII, 8, 12; IX, 6, 10. *virtù superna*: cfr. A. BECCARI, *Rime*, XXXIII, 28-29. **2** *ochi … mente*: cfr. DANTE, *Convivio*, Tratt. II, 4, 8; F. DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, V, 1, VI, 1; G. BOCCACCIO, *Filocolo*, IV, 46 «il lume degli occhi della mente», 65; ID., *Filostrato*, Proemio, 5, V, 42 ecc.; S. SERDINI, *Rime*, XXIV, 73. **4** *grande tua caritade*: cfr. IACOPONE DA TODI, *Laude*, LXXXVI, 121 «Grand'era caritate». **6** *devin spiandore*: cfr. CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, I, II, 1, v. 3, III, VII, 7, v. 4; PAOLO DA FIRENZE, in *Poesie musicali del Trecento*, ball. XVIII, 4. **8** *gli tradimenti* […] *de sto mondo*: cfr. J. SANGUINACCI, *Rime*, I, 18-19. *elaci*: presumibilmente, 'eviti'; cfr. il verbo *lacciare* (segnalato in *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, d'ora in poi, *TLIO*, fondato da P. G. Beltrami e diretto da P. Squillacioti - http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/ -, *ad vocem*) nel significato figurato di 'legare con lacci', di cui *elaci* sembra essere un composto attraverso il prefisso *e-*: il significato letterale sarebbe dunque, all'incirca, 'si liberi dai lacci'. **9** *stato* […] *iocundo*: cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida*, X, 72, v. 4; F. LANDINI, in *Poesie musicali del Trecento*, LXVIII, 8. **11** *fele amaro*: cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, CXLIX, 64; NICCOLÒ DEL PROPOSTO, in *Poesie musicali del Trecento*, madr. IX, 3. **12** *vista dolce*: cfr. *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora in poi, *Rvf*) LIX, 12, LXX, 40, CXLVII, 14, CLXXXVIII, 13 ecc. **13** *manifesta prova*: cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, Canz. XL, 34; S. SERDINI, *Rime*, LXX, 16 «sincera fede e manifeste prove». **14** *vulpiza*: presumibilmente, 'si comporta come una volpe', cercando di ingannare il prossimo (cfr., nello stesso verso, il sintagma «falsa fede») con la furbizia tradizionalmente associata a quell'animale. *falsa fede*: cfr. CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, IV, IX, 14, v. 4. **16** *caduchi beni*: cfr. *Rvf* CCCL, 1; G. BOCCACCIO, *Comedìa delle ninfe fiorentine*, XXXIV, 2; S. SERDINI, *Rime*, XX, 85. *beni temporali*: cfr. F. DEGLI UBERTI, *Rime*, Rime politiche, I, 51; ID., *Dittamondo*, IV, XVIII, 83, V, XII, 74, 80; G. BOCCACCIO, *Rime*, I, CXIII, 11. **17** *volontade cieca*: cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, CCXLVI, 9. **18** *mondan diletto*: cfr. F. DEGLI UBERTI, *Dittamondo*, IV, XXII, 16; A. BECCARI, *Rime*, III, 53. **19-20** *Non … excetto*: cfr. FRANCESCO DI VANNOZZO, *Rime*, XLIII, vv. 9-10 «Or puo' tu chiar veder che tutto passa / se non […]». *a Dio servire*: cfr. GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, XXVIII, 1; FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, IX, 1. **22** *excelsi onori*: cfr. G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, IX, 67; C. RINUCCINI, *Rime*, III, 12; S. SERDINI, *Rime*, LXXXII, 7. **24** *temporal stato*: cfr. FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, V, 41. **25** *apetito* […] *disfrenato*: cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, CCXIII, 39 «o *sfrenato apetito* non v'accende». **26** *fora di ·llege*: cfr. G. VILLANI, *Nuova cronica*, IX, LI, 2 «fuori d'ogni legge». *assito*: presumibilmente, 'lontano' (cfr. il verbo latino *absisto* - 'starsene via', 'allontanarsi' -, possibile fonte di derivazione del termine usato dal poeta). **27-28** *che … lume*: cfr. *Rvf* VII, 5 «et è sì spento ogni benigno lume». *volto in doglia*: cfr. *Rvf* CCCXXXII, 5 «*vòlti* subitamente *in doglia* e 'n pianto». **29** *la … spoglia*: cfr. *Inf.*, XXXIII, 63 «queste misere carni, e tu le spoglia». Per «carne misera» cfr. anche S. SERDINI, *Rime*, XXV, 56, LXXIV, 590, e Domizio BROCARDO, *Vulgaria fragmenta*, 76, 1. **30** *caldo naturale*: cfr. DANTE, *Convivio*, IV, 24, 5. **31** *glorie temporale*: cfr. I. PASSAVANTI, *Specchio di vera penitenza*, XLIII, La memoria della morte; G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia*, IV, 42. **32** *richece et onori*: cfr. F. PETRARCA, *Frammenti e rime extravaganti*, Extrav. XXI, 40; *Trionfi*, *TM*, I, 82. **33** *grave dolori*: cfr. *Rvf* CCL, 6, CCCXLIV, 4. **37** *Stolto…un'ora*: cfr., almeno per la struttura sintattica, J. SANGUINACCI, *Rime*, I, 1 «*Felice chi* mesura ogni suo passo». **38** *mutan possessore*: cfr. M. e F. VILLANI, *Cronica*, V, 74, 2. **41** *Ogni … sbandita*: cfr. *Rvf* VII, 2 «ànno del mondo ogni vertù sbandita». **45** *mortal e fragel*: cfr. *Rvf* CCCXLIX, 11 «questa mia grave et *frale et mortal* gonna». **48** *el tempo perso*: cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida*, X, 7, v. 8. **49** *più tosto cade*: cfr. FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, I, 24. **50** *però … ferma*: cfr. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, III, 14 «Pensa che la fortuna non terrà sempre ferma la rota». **51-52** *mena…giù*: cfr. *Inf.* V, 43 «di qua, di là, *di giù, di su li mena*». **53-54** *Felice … scherne*: cfr. J. SANGUINACCI, *Rime*, I, 1 «Felice chi mesura ogni suo passo». **56** *poco piglia*: cfr. *Purg.* XI, 109. **57** *sto mondo abraza*: cfr. *Rvf* CXXXIV, 4; F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, LXV, 2. **58** *lacrima e geme*: cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida*, VII, 92, vv. 2-3 «gemendo / lagrime». **62** *pien de ·llaci*: cfr. *Rvf* CCXIV, 25. **65** *roxa fra le spine*: cfr. G. BOCCACCIO, *Comedìa delle ninfe fiorentine*, L; S. SERDINI, *Rime*, XXVI, 147. Come possibile modello di riferimento per i vv. 65-68, cfr. proprio S. SERDINI, *Rime*, XXVI, 146-147 «[…] e non si punge / la man per côr la rosa in fra le spine». **68** *amari affani*: cfr. GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, Canz. XLIX, 36. **69**

Poniamo el freno: cfr. *Rvf* CCXXII, 9, CCLXVIII, 67; F. PETRARCA, *Frammenti e rime extravaganti*, Extrav. XXI, 31. **70** *onori e voluntade*: cfr. ALBERTO DELLA PIAGENTINA, *Il Boezio volgarizzato*, III, 2, 1. **71** *superba è crudeltade*: cfr. F. DEGLI UBERTI, *Rime*, Rime varie, III, 19 «ira, *superbia e crudeltate* spernere». **72** *ché ... vola*: cfr., come possibile suggestione generale, *Rvf* CXXVIII, 97-99 «Signor', mirate come 'l tempo vola, / et sì come la vita / fugge […]». *come vento* […] *vola*: cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia*, XII, 22 «sì come il vento velocemente vola». *nostra vita vola*: cfr. *Purg.* XX, 39 «di quella vita ch'al termine vola"». **73** *Mondo immondo*: cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, CCXLVIII, 1-2. **76** *soave in vista*: cfr. G. CAVALCANTI, *Poesie*, XXX, 5 «Era la vista lor tanto soave»; G. BOCCACCIO, *Teseida*, VII, 51, v. 2 «ad ogni vista soave e ameno»; F. LANDINI, in *Poesie musicali del Trecento*, ball. CXVII, 1-2 «Se la vista soave / de gli ochi tuo […]». **77** *Non ... dolce*: cfr. F. DEGLI UBERTI, *Dittamondo*, I, 12, 25 «E sì m'era allor dolce la fortuna». **78** *veleno e fiele*: cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Babilonia civitate infernali*, 38 «amare plui ke fel e de venen mesclae». *sotto l'esca*: cfr. L. GIUSTINIAN, in *Le rime del Codice Isoldiano*, III, 30. **79** *tra' fiori e l'erba*: cfr. *Purg*. VIII, 100; *Rvf* LXX, 9; G. BOCCACCIO, *Comedìa delle ninfe fiorentine*, VII, 2; ID., *Amorosa visione*, XXII, 71. *l'erba fresca*: cfr. *Rvf* CLXV, 1, CCLXXXI, 12; *Trionfi*, *TC*, IV, 125. **81-82** *volta* […] / […] *la suo rotta*: cfr. F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, CCLXXII, 12. **84** *forte si difende*: cfr. G. BOCCACCIO, *Comedìa delle ninfe fiorentine*, XXX, 17 «*difende forte* con ardito petto». **88** *a ... done*: cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida*, VI, 31, v. 7 «e la Fortuna de' ben ch'ella dona»; F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, XIII, 12 «verso Fortuna, che dona a tutte ore». **89** *false speranze*: cfr. *Trionfi*, *TM*, I, 129. *triste opinïone*: cfr. *Rvf* CCLI, 8. **90** *miseri pensieri*: cfr. G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, IV, 2, 2. **93** *O ... fede*: cfr. JACOPO DA BOLOGNA, in *Poesie musicali del Trecento*, madr. XIII, 1 «O cieco mondo, di lusinghe pieno». Per «O cieco mondo» cfr. anche F. DEGLI UBERTI, *Dittamondo*, II, XXI, 97, IV, II, 105. Per «falsa fede» cfr. CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, IV, IX, 14, v. 4. **94** *fumo e vento*: cfr. DANTE, *Purg.* V, 113; G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, 104. **96** *ch'al ... tradimento*: cfr. CINO DA PISTOIA, *Poesie*, CXXV, 5 «che 'l mio sermon non trovi il vostro core». **97** *ponete ... rasone*: cfr. F. DEGLI UBERTI, *Dittamondo*, V, 16, 55 «Ma pon mente a quel ch'ora ti ragiono». **98** *extremo dì*: cfr. *Rvf* XXXII, 1 «[…] giorno extremo», CCCLXVI, 32 «[…] extremi giorni»; S. SERDINI, *Rime*, XV, 103-104 «[…] gli estremi e atri / giorni crudeli […]». **98-99** *provedete ... avete*: cfr. G. BOCCACCIO, *Filostrato*, II, 71, v. 6 «Buon è adunque a tempo provvedersi». **99** *ché ... pentire*: cfr. C. DAVANZATI, *Rime*, Canz. L, 37 «da poi ch'è morto, che val o‹m› pe‹n›tere?»; ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, XV, 17 «perché dopo la morte non varebe loro il pentere"». **102** *ne allaza*: 'ci prendono al laccio', 'ci catturano' (cfr., per i vari significati e le relative occorrenze del verbo *allacciare* nell'italiano antico, *TLIO*, *ad vocem*). **103** *caza*: 'cacci', con valore di imperativo presente (o, se si preferisce, di congiuntivo esortativo presente) di terza persona, sulla scia degli altri imperativi presenti dei vv. 97-108, tutti di quinta persona («Ponete», v. 97; «provedete», v. 98; «Levate», v. 101; «state», v. 105). **104** *colui ... comprati*: Gesù Cristo, con riferimento alla sua opera di redenzione dell'umanità attraverso la sua morte e resurrezione. **105** *vera luce*: cfr. *Purg*. XV, 66; G. BOCCACCIO, *Filocolo*, V, 57, 60; ID., *Filostrato*, Proemio, 5, VIII, 18, v. 4 («vero lume»); ID., *Teseida*, IV, 72, v. 6; ID., *Comedìa delle ninfe fiorentine*, XLI, 4; ID., *Corbaccio*, 45. **107** *vita pura e netta*: cfr. BERNARDINO DA SIENA, *Prediche senesi del 1427*, I, 19 «se non per la sua *vita* santa e *netta e pura*». Per «vita pura» cfr. anche *Par*. XXVI, 140; per «pura e netta» cfr. anche G. BOCCACCIO, *Rime*, II, XXXV, 73, II, XLI, 75; ID., *Comedìa delle ninfe fiorentine*, XXXIX, 91; ID., *Ninfale fiesolano*, 236, v. 5. *pura* […] *de peccati*: cfr. G. BOCCACCIO, *Filocolo*, V, 9 «sentendomi di quel peccato pura». *netta de peccati*: cfr. DANTE, *Rime*, XXXIX, 13; F. SACCHETTI, *Le sposizioni di Vangeli*, *Die* XXXII, 2; BERNARDINO DA SIENA, *Prediche senesi del 1427*, I, 18, XXIX, 9.

Il sirventese si apre, dunque, con un'esortazione rivolta a Dio perché egli possa donare, all'umana debolezza («nostra debeltade», v. 5), la forza di sfuggire alle insidie del mondo («gli tradimenti […] de sto mondo», v. 8) attraverso il «lume» (v. 1) dello Spirito Santo; essa poi cambia destinatario, indirizzandosi direttamente

all'umanità («O volontade cieca de' mortali», v. 17), alla quale viene rivolto un lungo invito ad abbandonare le cose di qua giù e i beni temporali per dirigersi verso «l'amor divino» (v. 60), dal momento che «tutto passa excetto a Dio servire» (v. 20). Il testo non è altro che una continua variazione su questo tema, che ambisce a condurre il lettore verso una «vita pura e netta de peccati» (v. 108); esso ci permette, in ogni modo, di evidenziare alcuni caratteri tipici della scrittura lirica sanguinacciana.

Il primo lo abbiamo in qualche modo già rilevato, trattandosi della consuetudine di Jacopo di proporre i propri versi come rivolti a un destinatario specifico (quella che, in termini jakobsoniani, potremmo definire la "dimensione conativa" della poesia del Sanguinacci): in questo caso, come abbiamo detto, il primo destinatario è Dio, a cui il Sanguinacci rivolge, nei primi otto versi, una sorta di preghiera-prologo, che poi lascia spazio alla lunga esortazione rivolta agli uomini (secondo destinatario) perché essi mutino vita aderendo alla ricerca di Dio in contrapposizione a quella dei beni temporali.

È proprio in questa esortazione che si evidenzia un'altra peculiarità della poesia di Jacopo: essa, infatti, si nutre di toni sentenziosi che danno vita a un discorso morale basato su una serie di affermazioni-esclamazioni le quali, poste in termini dogmatici, escludono ogni possibile dialogo e vengono proposte come verità che il lettore può solamente accettare, se vuole continuare produttivamente nella lettura del testo (cfr., ad esempio, i vv. 9-16, che preludono all'esortazione): in pratica, il destinatario introdotto non è altro che una funzione stessa della voce lirica di Jacopo, una sua emanazione a cui non è concesso diritto di replica; da tale dinamica consegue, come risultato, un discorso morale-religioso privo di dialettica. Tutto ciò sarà più chiaro ponendo a confronto il nostro sirventese con la canzone 323 dei *Rvf*. In questo testo, infatti, il Petrarca, alla fine dell'ultima stanza, giungeva alla conclusione che «nulla, altro che pianto, al mondo dura» (v. 72); un verso sentenzioso, dunque, ma che troviamo al termine della canzone, appena prima del congedo, e che rappresenta il frutto finale di quanto è stato articolatamente elaborato nei 71 versi precedenti, in cui il poeta, «attraverso sei quadri allegorici imperniati su

alcuni dei più noti simboli laurani […], rievoca l'evento traumatico della morte di Laura e, con essa, l'improvviso venir meno dei valori trasmessi da quella simbologia»[3]. Nel Sanguinacci, al contrario, la sentenziosità si pone in termini preventivi e apodittici; dopo appena otto versi (quelli occupati dalla preghiera-prologo rivolta alla «virtù superna», v. 1), infatti, il poeta padovano ci presenta subito una verità bella e pronta, retoricamente preconfezionata e non scaturita da alcuna discussione preliminare (vv. 9-12):

Quanto si mostra il stato più iocundo
della terena vita, e fasse caro,
tanto più fele amaro
in vista dolce sempre se ritrova.

Ma il Sanguinacci non si ferma qui; procedendo su questa falsariga, egli propone subito dopo un'altra affermazione sentenziosa che non lascia scampo ad alcuna possibilità di replica ragionata (vv. 13-14):

E ben si vede manifesta prova
ch'ognun vulpiza con sua falsa fede.

Si tratta di postulati etico-esistenziali la cui verità si «vede», appunto, per «manifesta prova», a cui seguono, come necessario corollario, due esclamazioni che hanno la funzione di inculcarne l'insegnamento nel lettore, chiuse da una domanda retorica che torna a insistere sul motivo della conoscenza intesa come visione e non come frutto di un'articolata elaborazione razionale (vv. 15-20):

[3] Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 1229.

Misero, oimè, chi crede
a questi caduchi beni temporali!
O volontade cieca de' mortali,
avolupata nel mondan diletto!
Non *vedi* per effetto
che tutto passa excetto a Dio servire?

Il Sanguinacci ha così trovato, dopo la «virtù superna» del v. 1, un nuovo destinatario, ovvero quella «volontade cieca de' mortali» inserita all'interno della sua seconda esclamazione, sfruttata per aprire lo spazio ai successivi versi, tutti basati su una serie di sentenziose esortazioni (rivolte appunto agli uomini, ai «mortali») al confine tra etica e fede.

Questo rapido sondaggio che abbiamo effettuato sui procedimenti retorici del discorso lirico sanguinacciano ci permette di introdurre un'altra peculiarità del Sanguinacci poeta. Essa consiste nella sua capacità di proporre, attraverso modalità discorsive ogni volta diverse, un'infinita serie di variazioni sullo stesso motivo (in questo caso, il carattere illusorio della felicità offerta dai «caduchi beni temporali», v. 16), presentato prima in forma di sentenziosa affermazione apodittica (vv. 9-12 e 13-14), poi come esclamazione esortatoria (vv. 15-16 e 17-18), e infine come interrogazione retorica (vv. 19-20). Allo stesso modo, i versi successivi tornano a battere sullo stesso tema, confermando l'aggettivo «temporale» (già presente, abbiamo visto, al v. 16) come marchio lessicale distintivo della condotta di vita a cui si oppone il messaggio morale trasmesso dal sirventese (vv. 21-36):

Deh, pensa un poco avanti il tuo partire:
soglite presto da questi excelsi onori,
e de quei gran favori
che ripromette el *temporal* stato.
Questo apetito è tanto disfrenato,
fora di ·llege e de ragion assito;
omè, che ·ll'è smarito
ogni benigno lume o volto in doglia.
Quando la carne misera si spoglia
de quest'alma e del caldo naturale,
le glorie *temporale*

dove son ite, richece et onori?
   Tutte s'aquistan con grave dolori;
se tengon con dolori et alla fine,
de dolorose spine,
de nostra consienza, e poi n'acora.

Si tratta, in fondo, della stessa capacità che vediamo in opera quando Jacopo, su uno stesso argomento, riesce a dire tutto e il contrario di tutto, in una sorta di sofismo lirico[4] che cerca di sviscerare, come l'arringa di un buon avvocato, tutti i termini della questione, e che il poeta sfrutta perfettamente nelle canzoni V (*Dogliome Amor perché mai piansi quando*) e XIII (*Non perché sia bastante a dechiararte*), testi fondati su un ripensamento che fa mutare l'opinione della voce lirica (senza dimenticare la canzone II, *Amor, io vorei dir, ma non so come*, sorta di vero e proprio dibattimento giudiziario in cui si confrontano Amore e il poeta-amante). Appare lecito affermare, a tal punto, che nell'acquisizione di tale abilità un ruolo notevole lo abbiano svolto gli studi condotti dal Sanguinacci nell'università di Padova: egli infatti, dopo aver conseguito il titolo di *artium doctor*, frequentò le lezioni di diritto come scolaro *utriusque iuris*[5] e doveva quindi ben conoscere le tecniche retoriche dell'arte giudiziaria[6].

Per quanto riguarda il rapporto con la fonte petrarchesca possiamo notare, sul piano tematico, l'analogia di questo sirventese con i testi di pentimento religioso che costellano variamente i *Rvf*; basti pensare, ad esempio, alla sestina 142 e al sonetto

[4] Durante il suo soggiorno alla corte di Ferrara, nel 1434, il Sanguinacci si costruì fama di improvvisatore volgare, ammirato da Guarino Veronese, che insegnava allora a Ferrara, «sì per la spontaneità della vena poetica, come per la facilità con cui tesseva l'encomio ed il biasimo del medesimo soggetto alla maniera dei sofisti» (R. SABBADINI, *Briciole umanistiche*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXII, 1904, vol. XLIII, pp. 244-258, a p. 246; v. *briciola* XV alle pp. 246-47. Per queste e altre informazioni sulla biografia di Jacopo, cfr. D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*…, art. cit., pp. 9-12 e, da ultimo, ID., *Sanguinacci, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XC, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017, pp. 225a-27b).

[5] Come ci informa il codice 970 della Biblioteca Trivulziana di Milano, contenente i suoi testi XVII e XXV, a c. 5*r*.

[6] Cfr. in merito anche D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*…, art. cit., p. 19, in relazione a un altro testo del poeta padovano su cui ci soffermeremo tra poco, la canzone *Felice chi mesura ogni suo passo* (I). Non bisogna tuttavia dimenticare l'influenza che su Jacopo, da questo punto di vista, può aver esercitato il modello petrarchesco: la tecnica del dibattimento giudiziario è infatti ben presente anche nei *Rvf* (cfr. ad esempio le canzoni 264 e 360) e nel *Secretum*.

364, in cui tuttavia tale motivo è strettamente correlato a quello amoroso, nel senso che ciò di cui il poeta si pente è proprio l'amore per Laura (cfr. ad esempio la sestina 142, vv. 34-36, dove il Petrarca sostiene che «ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo / mostranmi altro sentier di gire al cielo / et di *far frutto*, non pur fior' et frondi»). Nel nostro testo, invece, non c'è traccia della tematica amorosa (o quanto meno essa non viene esplicitata, seppur implicitamente collocabile tra i vari «caduchi beni temporali», v. 16), in controtendenza rispetto alla gran parte dei componimenti del Sanguinacci, nei quali la riflessione morale e religiosa appare strettamente legata alla tematica amorosa. Una sorta di etica dell'amore, ad esempio, si dispiega compiutamente nella canzone *Felice chi mesura ogni suo passo* (I)[7], in cui, analogamente a quanto avviene nel modello petrarchesco, la morale cristiana di cui si fa carico l'autore spinge il lettore verso l'obiettivo etico finale del mutar «sorte, / costumi e vita» (vv. 68-69). La peculiarità del nostro sirventese consiste, ripetiamo, in una declinazione più religiosa e confessionale dello stesso invito, svincolato dal motivo amoroso[8].

Sul piano delle fonti lessicali, l'elemento che balza subito all'occhio è la forte eterogeneità di apporti che caratterizza il tessuto linguistico sanguinacciano, dove incontriamo, assieme ad alcuni richiami a Dante, Petrarca e Boccaccio, una serie di memorie da autori come Francesco da Barberino, Cecco d'Ascoli, Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara, Francesco di Vannozzo, Franco Sacchetti, Simone Serdini, riscontrabili anche nella produzione lirica di un altro poeta padovano della prima metà del Quattrocento, Domizio Brocardo (oltre che nella già citata canzone di Jacopo, *Felice chi mesura ogni suo passo*, I), autore di un canzoniere amoroso[9]. Tuttavia, se nel Brocardo la loro presenza risulta fortemente limitata e selezionata, in subordine rispetto alla fonte petrarchesca (e, in seconda battuta, boccacciana e

[7] Cfr. D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*…, art. cit., pp. 16-30, in cui la canzone è pubblicata e commentata.
[8] I due testi del Sanguinacci condividono, tra l'altro, una significativa movenza sintattica, che in *Felice chi mesura* troviamo in posizione incipitaria, al v. 1 (vedi l'apparato delle fonti alle note al v. 37 e ai vv. 53-54).
[9] Cfr. in merito almeno D. ESPOSITO, *I tre canzonieri di Domizio Brocardo*, in «Studi e problemi di critica testuale», 85, 2012, pp. 85-115.

dantesca), in questo testo del Sanguinacci essa assume un rilievo di gran lunga maggiore, senza che tuttavia nessuno dei nomi precedentemente citati si imponga in maniera netta sugli altri[10], dando vita appunto a quello che è possibile definire come un tessuto linguistico fortemente eterogeneo, dove l'intertestualità agisce a intermittenza, negando la possibilità di riconoscere un marchio di derivazione stilistica ben definito.

Per quanto riguarda le tre corone, che comunque, complessivamente, tendono a prevalere (seppur di misura) sulle altre fonti appena elencate, possiamo dire che le memorie boccacciane superano quelle petrarchesche e dantesche, con il certaldese che si propone come autore facilmente spendibile nei più svariati contesti lessicali. Molto significativo risulta, comunque, il richiamo dantesco ai vv. 51-52, dove l'azione della Fortuna viene assimilata a quella della «buferna infernal, che mai non resta» del canto V dell'*Inferno* (v. 31), in un contesto dai toni oraziani (cfr. in particolare il v. 49) dove si sottolinea che chi si ritiene più sicuro è in realtà il primo a cadere[11]. In merito, invece, al rapporto col Petrarca, dobbiamo mettere in evidenza almeno due citazioni, entrambe dal sonetto 7 dei *Rvf*, «indirizzato a un amico per esortarlo a non abbandonare una sua "magnanima … impresa" di tipo letterario»[12]. La prima, meno significativa, si trova ai vv. 27-28, dove Jacopo si limita a riprodurre il verso 5 del testo petrarchesco, integrando tale citazione (al v. 28), con un altro richiamo petrarchesco, stavolta da *Rvf* CCCXXXII, 5; la seconda, al v. 41 (che si rifà a VII, 2), risulta, invece, molto più rilevante per il contesto in cui si colloca, essendo seguita dall'immagine stilisticamente bassa del seme delle frasche e dei finocchi (posti, tra l'altro, in una comica dittologia antipetrarchesca) che ha raggiunto, con la sua crescita, gli occhi dell'uomo (vv. 42-43), oltre che dal prosaico riferimento allo

[10] Leggermente prevalente appare l'importanza della lezione di Franco Sacchetti, un autore a cui il Sanguinacci sembra essersi richiamato più volte.
[11] Hor. *Carm.* II, 10, 9-12 (corsivi miei): «*Saepius ventis agitatur ingens / pinus et* celsae graviore casu / decidunt turres *feriuntque summos / fulgura montis*». Per un'altra possibile memoria oraziana del Sanguinacci, cfr. D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*…, art. cit., pp. 15-16 (più in generale, sul rapporto tra la produzione di Jacopo e la tradizione classica, cfr. il contributo citato, *passim* e, più nello specifico, alle pp. 14-17).
[12] F. PETRARCA, *Canzoniere*, op. cit., p. 35.

“spaccio della merce” (v. 44), in un acceso «conflitto pluristilistico» che è già stato riconosciuto come una delle cifre più tipiche del dettato lirico sanguinacciano[13], e che produce, in sostanza, un Petrarca lessicalmente tradito[14]. Particolarmente significativi risultano, a tal proposito, i vv. 49-60 in cui alla citazione oraziana evidenziata in precedenza fanno seguito una serie di apporti che chiamano in causa, nell’ordine, il Boccaccio del *Filocolo* (v. 50), il canto V dell’*Inferno* (v. 52), l’incipit della più volte citata canzone di Jacopo *Felice chi mesura ogni suo passo* (v. 53) e il celebre sonetto 134 dei *Rvf* (v. 57) il cui richiamo si salda, anche qui all’insegna del più marcato pluristilismo, con la citazione paremiologica del v. 56 («ché poco piglia chi tante prede caza»; in sostanza, il nostro “chi troppo vuole nulla stringe”): il tutto per introdurre l’aulico riferimento alla perdita dell’amore di Dio e del tempo che scorre fugace (v. 60).

Davide Esposito

Parole-chiave: Morale; Oratoria; Pluristilismo; Poesia padovana; Poesia veneta; Quattrocento; Religione; Retorica; Jacopo Sanguinacci; Sirventese.

[13] I. PANTANI, *«La fonte d’ogni eloquenzia». Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 104, n. 141.
[14] Cfr., in relazione alla canzone *Felice chi mesura*, anche D. ESPOSITO, *Le rime di Jacopo Sanguinacci*…, op. cit., pp. 21-22.

Le rime su commissione di Niccolò Tinucci

Un notaio rimatore

Nato a Firenze tra il 1390 e il 1391, Niccolò Tinucci dedicò gran parte della sua vita all'attività notarile (circa dal 1409 al 1422), e partecipò a importanti eventi del primo Quattrocento fiorentino, tra i quali spicca il ruolo svolto in occasione dell'esilio di Cosimo de' Medici (settembre 1433). La sua attività politica appare tuttavia ambigua nei pochi documenti che la testimoniano: in particolare, alcune lettere inviate tra aprile e luglio del 1431 ad Averardo de' Medici, cugino di Cosimo, in cui lo si vede «aizzare con subdole insinuazioni contro gli Albizzi Averardo e, per mezzo suo, anche Cosimo»; e l'*Examina*, del 1433, ossia la «Confessione […] quando fu esaminato dinanzi alla Signoria di Firenze ed al Magistrato degli Otto», in cui si trasforma in «accusatore aperto dei Medici, protestandosi sviscerato albizzesco»[1]. In seguito, sappiamo con certezza che dal 1442 al 1444 dimorò a Firenze, poiché nel 1442 e nel 1443 vi nacquero, dal secondo matrimonio con Itta, i figli Giovanni e Bartolomeo. Poco dopo, il 20 agosto 1444, Tinucci morì, sempre a Firenze.

Quanto alla sua esperienza da rimatore, come evidenziato dalle ricerche di Mazzotta, moderno editore delle *Rime*[2], essa non è facilmente databile, in mancanza di documentazione autografa o comunque dettagliata sul piano cronologico; tuttavia, dai numerosissimi testimoni (quasi tutti quattrocenteschi) delle rime tinucciane è possibile ricavare, oltre a un quadro eloquente della fortuna che l'autore ebbe ai

[1] Le due citazioni sono tratte da F. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri e C., 1891 (rist. Firenze, Le Lettere, 1977), pp. 293-94. L'*Examina* si legge in G. CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, vol. II, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1839, pp. 399-421; le lettere sono pubblicate in F. C. PELLEGRINI, *Sulla repubblica fiorentina al tempo di Cosimo il Vecchio*, Pisa, Nistri e C., 1880, pp. LXXXVIII e CXLIV.

[2] N. TINUCCI, *Rime*, ed. critica a cura di C. Mazzotta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1974.

propri tempi, anche informazioni utili intorno alla cronologia della sua attività poetica[3].

Presentando questa tradizione manoscritta, Mazzotta evidenzia la frammentarietà del *corpus* da essa trasmesso; la presenza dominante del tema amoroso non basterebbe a far riconoscere nella produzione tinucciana un sia pur parziale ordinamento d'autore. In altra sede mi sono soffermata sulla possibilità, viceversa, di riconoscere tracce di ordinamento nella disposizione dei testi tràdita da importanti manoscritti[4]; tracce occultate da Mazzotta, che dispone i testi secondo un criterio di decrescente attendibilità attributiva, ritenendo che ogni disposizione riferibile al poeta vada negata, «non tanto perché con ogni probabilità remota dalle intenzioni dell'autore, quanto perché quasi inevitabilmente costellata di rime confezionate su commissione»[5]. Al di là del valore effettivo di tale argomento in merito alla questione posta, esso solleva uno specifico motivo di interesse nei confronti delle rime commissionate, se queste possono apparire così influenti nella caratterizzazione della produzione lirica tinucciana; i testi commissionati, d'altra parte, permettono, se il committente è personaggio noto, di ampliare le conoscenze storico-biografiche disponibili sul notaio fiorentino e sull'ambiente da lui frequentato: tutte ragioni più che sufficienti a motivare un primo approfondimento.

Le rime su commissione del Tinucci: ridefinizione del corpus

L'affermazione di Mazzotta sull'abbondanza di rime commissionate nella produzione lirica tinucciana si fonda sulla segnalazione di sei componimenti (*16*, *21*, *22*, *23*, *39* e *40*), in un totale pervenutoci di quarantasette, individuati sulla base delle

[3] Alcuni riferimenti offre C. LORENZI, *Niccolò Tinucci*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 701-704. Sulla scrittura lirica del Tinucci, cfr. A. LANZA, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Roma, De Rubeis, 1994, pp. 754-61.

[4] Cfr. R. MARCOZZI, *Tracce di ordinamento macrotestuale nella lirica di Niccolò Tinucci*, i.c.s. su «Interpres».

[5] N. TINUCCI, *Rime*, op. cit., p. LXXVIII.

didascalie presenti nei codici[6]. In realtà, nei testimoni censiti dallo stesso Mazzotta, il sonetto *39* non è accompagnato da didascalie; e come già Giovan Battista Casotti opportunamente osservava, il testo possiede tutte le caratteristiche di una «risposta per le rime»[7]: dunque di una corrispondenza poetica, che è altra cosa rispetto a una rima commissionata. Viceversa, a quest'ultima categoria bisogna ricondurre, ponendo più attenzione a didascalie e rubriche, i sonetti *6* e *44*, come sarà opportuno verificare risalendo alla tradizione manoscritta[8].

I sette componimenti individuati hanno una differente diffusione, poiché la loro presenza all'interno dei manoscritti risulta disomogenea; infatti, *6* è tramandato da diciannove codici, *16* da cinque, *21* da quattro, *22* e *23* da due, *40* da uno e *44* da ventuno. L'irregolarità si riscontra anche nella disponibilità di informazioni paratestuali: solo in un manoscritto (FN^4) il testo *6* è accompagnato dalla rubrica «Sonetto fatto per uno ch'era innamorato»; il *16* presenta la didascalia «Sonetto di ser Niccolò Tinucci raccomandando uno amante alla sua dama» solo in FR^1; in riferimento alla ballata *21*, FN^8 annota «Ser niccholò tinucci a pitizione d'andrea Lanberteschi per la chornelia del bene», mentre FR^3 registra: «Ballata fatta per Andrea Quaratesi e per Cornelia sua manza». Anche per le ballate *22* e *23* solo FR^3 fornisce una didascalia («Ballata fatta per Piero di Cosmo de Medici e per la Giovana degli Stroci»; «Ballata fatta per miser Ruberto Adimari ad instanza de Piero di Paci e per l'Alesandra de misier Palla degli Stroci»); infine, per i sonetti *40* e *44*, didascalie esplicative si trovano soltanto in FR^1 («Sonetto di ser Niccolò Tinucci in servigio d'una gentile la quale fu amata da uno giovene et abandonola»; «Sonetto di ser Niccolò Tinucci a stança d'uno perfido innamorato»). Come questa rassegna già

[6] Ivi, p. LXXVIII, nota 49: «A credere alle didascalie dei cdd., furono composti su commissione i sonn. *16*, *39* e *40*, e le ball. *21*, *22* e *23*; non ci sembra però improbabile che altri componimenti fra quelli a noi noti siano stati elaborati dal Tinucci "per conto terzi"».

[7] G. B. CASOTTI, *Prose e rime de' due Buonaccorsi da Montemagno con annotazioni. Ed alcune rime di Niccolò Tinucci*, Firenze, nella stamperia di Giuseppe Manni, 1718, p. 333 (e cfr. N. TINUCCI, *Rime*, op. cit., p. 44, nota 1).

[8] Citerò i testimoni manoscritti delle rime tinucciane ricorrendo al sistema di sigle introdotto ivi, pp. XX-XXVIII. Del resto, solo cinque saranno i codici utili alla nostra analisi, tutti fiorentini: ossia i mss. della Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1084 (FN^4), Magliabechiano VII 1145 (FN^5), Magliabechiano VII 1187 (FN^8); e della Bibl. Riccardiana, 1114 (FR^1) e 1154 (FR^3).

evidenzia, se per le tre ballate le didascalie precisano nomi contenuti nei versi mediante scrizioni criptiche, per i sonetti si hanno solo informazioni generiche. Per questo motivo, dei sette componimenti individuati ne tratterò qui solo cinque, su cui sussistono le condizioni per ragionare intorno alle circostanze in cui furono composti; tale non è il caso dei sonetti *6* e *44*, che non presentano alcun dato interno che possa aiutare a ricostruirne la genesi.

Per esponenti di famiglie magnatizie dell'oligarchia fiorentina

Tra le *Rime* di Niccolò Tinucci sono comprese tre ballate, tutte scritte per committente noto, riconoscibile non solo dalle didascalie contenute nei manoscritti, ma anche dal comune ricorso all'espediente della scrizione criptica. Poiché l'ordine loro assegnato nell'edizione moderna non risulta utile all'analisi, partirò dall'ultima, la ballata 23, in cui l'amante si pone «in terra ginocchioni» per supplicare l'amata, «con pianti e orazioni» (vv. 12-13).

23
Ballata fatta per miser Ruberto Adimari ad instanza de Piero di Paci
e per l'Alesandra de misier Pala degli Stroci [FR[3]]

S'a le' s'andrà le lagrime e' sospiri,
s'a le' s'andrà 'l mio core
piangendo il servo more,
spero ch'aim*pierò* e miei disiri.
Sarie cosa crudel ch'i' giovinetto 5
nella mie pura fede,
preso d'amor, così perda mie vita.
Aggi dunche piatà, donna, al suggetto
ch'omai senza merzede
veder non può tuo bellezza infinita. 10
I' ti chieggio per dio, chiamando aita
in terra ginocchioni,
con pianti e orazioni:
«Soccorri al servo tuo prima che spiri!»[9].

[9] Ballata grande, di rime XyyX AbCAbCCddX. **1.** L'avvio, con il medesimo acrostico di Alessandra, ricorda l'incipit di una ballata del tardo trecentesco F. Landini tràdita da FR[3]: «A le' s'andrà lo spirto e l'alma mia». *le lagrime e ' sospiri*: coppia dantesca (*Purg*., XXV 104, XXX 91 e XXXI 20), ma frequente anche in Petrarca (es. *Rvf*, 61, 11 e 364, 128). **3.** *servo more*: l'espressione è presente in A. DI MEGLIO,

Se le scrizioni criptiche inserite nel testo ai vv. 1-2 («S'*a le' s'andrà* le lagrime e' sospiri, / s'*a le' s'andrà* 'l mio core») e 4 («spero ch'aim*pierò* e miei disiri») rivelano che *Alessandra* e *Piero* erano i nomi dei protagonisti, la didascalia allegata da FR[3] precisa che il committente della ballata fu Piero de' Pazzi, la sua amata Alessandra de' Bardi Strozzi, e un ruolo di mediatore col poeta svolse un terzo giovane di nobili origini, Roberto Adimari. Questi dati consentono di ricostruire con una certa precisione la circostanza all'origine della ballata, ben nota da tempo grazie alla testimonianza di Vespasiano da Bisticci, alle ricerche di Casotti e Flamini, e a quelle di più recenti studiosi[10]. Come accennato, la giovane destinataria è Alessandra de' Bardi (1412-1465), qui assimilata alla famiglia Strozzi perché già nel 1428, dunque quando aveva sedici anni, era stato stipulato il suo matrimonio per procura con Lorenzo Strozzi, figlio del nobile Palla di Nofri Strozzi: il più ricco e politicamente influente banchiere mercantile (nonché mecenate generoso d'arte e cultura) di tutta Firenze, prima dell'ascesa di Cosimo. Il matrimonio si celebrò fastosamente nel 1432, ma già nel 1434 Palla Strozzi fu condannato all'esilio, in seguito al rientro a Firenze di Cosimo de' Medici. Tra questi due eventi, dunque intorno al 1433, Vespasiano colloca l'episodio a cui si riferisce la nostra ballata: di Alessandra si innamorò alla follia un adolescente, nato quattro anni dopo di lei (nel

---

Rime, X 65, ma più interessa l'attestazione, assieme al verbo coniugato al gerundio, in CONTI, *SeC*, 49, 7 («Aiuta il servo tuo, che amando more»). **4.** Per la struttura dell'intero verso cfr. nota a *22* 12, con maggior rilievo a BOCCACCIO, *Ninf. Fies.*, 203, 6 «e adempierai ciò che 'l tuo disio spera». *miei disiri*: sintagma dantesco (*Rime*, 29, 27 e *Inf.*, X 6). **5.** *cosa crudel*: sintagma di G. d'Arezzo (*Rime*, XI 14). **6-7**. *nella mie pura fede, preso d'amor*: calco dal SAVIOZZO, *Rime 25*, 4 («presa d'Amor nella mia pura fede!»). **8.** Molte coincidenze lessicali con R. ROSELLI, *extrav., a*, 2-3 («ch'io tuo fedel suggetto, donna, sia, / aggi piatà»). *Aggi dunche piatà*: cfr. DANTE, *Rime*, 12, 9. **10**. La struttura del verso riprende DANTE, *Par.*, XX 71 («veder non può de la divina grazia»). *bellezza infinita*: sintagma petrarchesco (*Rvf*, 31, 7, 203, 5 e 261, 12). **11**. Cfr. M. MALATESTI, *Rime*, 60, 40 («io te supplico e prego e chiamo aita»). **12-13**. *in terra ginocchioni… orazioni*: espressione presente in BOCCACCIO, *Ninf. Fies.*, 182, 7, ma già elaborata dal Saviozzo in contesto più affine (*Rime*, 25, 150-151: «io mi gittarò in terra ginocchione / farò questa orazione»).

[10] Per la *Vita dell'Alexandra de' Bardi*, compresa nelle *Vite di uomini illustri del secolo XV* di Vespasiano, e in particolare per questa vicenda, cfr. l'edizione V. DA BISTICCI, *Le vite*, ed. critica e commento a cura di A. Greco, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, vol. II, pp. 467-99, in particolare le pp. 480-82. Cfr. inoltre: G. B. CASOTTI, *Prose e rime*, op. cit., pp. 325-31; F. FLAMINI, *La lirica toscana*, op. cit., 430-33; G. D'AGOSTINO, *Transitional forms, conservative tendencies, Florentine pride and classical echoes in the Italian poetry set to music in the first half of the 15th century*, in «Studi musicali», n. s., VII, 2016, n. 2, pp. 287-369, a pp. 358-63; e M. DONI GARFAGNINI, *La "Vita dell'Alessandra de' Bardi" e il "Libro delle lode e comendatione delle donne" di Vespasiano da Bisticci*, in EAD., *Il teatro della storia fra rappresentazione e realtà*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 267-97.

1416: dunque più o meno diciassettenne), ma di rango nobiliare elevato, Piero de' Pazzi: il quale giunse a una clamorosa iniziativa, così riferita da Vespasiano:

> Questo giovane, transportato dalla voluntà, et non mutato per tanti segni veduti dell'onestà della pudicissima fanciulla, tornando la fanciulla dal detto monisterio […], il *giovane* l'aspettò a una isvolta per non essere veduto […]. Et passando *s'inginochiò* con uno coltello igniudo in mano; et passando glielo volle porgere, et ella si volse in là, et fe' vista di nolo vedere. Egli le disse: Da poi che tu non mi voi vedere, togli questo coltello, et amazami. Fece la generosissima fanciulla vista che non lo dicessi allei, et volsesi coll'animo invictissimo pieno di sdegno per la sua presumptione, et non gli rispuose, ma andò a suo cammino[11].

Nel componimento tinucciano ritroviamo non solo i nomi di queste due figure storiche, ma anche la giovanissima età di Piero («i' giovinetto», v. 5), e il suo pubblico gesto d'inginocchiarsi davanti all'amata (v. 12). Inoltre, la didascalia ci dice che, se la committenza del testo era di Piero, il rimatore fu incaricato attraverso un intermediario, Roberto Adimari, anch'egli appartenente a una delle più nobili e ricche famiglie di Firenze[12]. Tutti i personaggi coinvolti, dunque, appartengono a quello schieramento antimediceo che fu sgominato da Cosimo al suo rientro a Firenze: e la datazione ricostruita, il 1433, coincide perfettamente col periodo in cui l'autore, durante l'esilio del Medici, rivendicava (ad esempio nell'*Examina*) una fedele posizione filoalbizzesca.

L'amore di Piero de' Pazzi per Alessandra de' Bardi fu argomento anche di due canzoni di Antonio di Meglio, *Alma gentil, nelle più belle membra* e *Andrà pur sempre mai co' venti aversi*. Il loro retroscena storico era già chiaro al Casotti, il quale però cadde in errore attribuendo al Tinucci la prima, poi riassegnata al vero autore dal Flamini[13]. Non pago, il Casotti volle riferire alla stessa vicenda di Piero e

---

[11] V. DA BISTICCI, *Le vite*, op. cit., vol. II, 481-82.

[12] A questa famiglia apparteneva il dantesco Filippo Argenti. Ai tempi del nostro autore, un Alamanno Adinari fu nominato arcivescovo di Pisa nel 1406, e "pseudocardinale" nel 1411 dall'antipapa Giovanni XXIII; alla metà del secolo risale invece il famoso *Cassone degli Adimari* dello Scheggia.

[13] Cfr. G. B. CASOTTI, *Prose e rime*, op. cit., pp. 325-29; F. FLAMINI, *La lirica toscana*, op. cit., pp. 430-33. Entrambe le canzoni sono state modernamente ripubblicate, prima in *Lirici toscani*, op. cit., vol. II, pp. 72-79; poi, con assai maggior cura, in G. PALLINI, *Dieci canzoni d'amore di Antonio di Matteo di Meglio*, in «Interpres», XXI, 2002, pp. 7-122, alle pp. 92-115: nessuno dei due editori, tuttavia, segnala l'occasione dei

Alessandra anche i sonetti *16* e *40* del Tinucci, benché nessuna informazione essi ci forniscano intorno all'identità del committente. Così annotò l'erudito i due componimenti:

Questo sonetto [*40*] fu forse fatto ad istanza della Alessandra Strozzi, per Piero de' Pazzi, dopo lo strano accidente accennato nell'annotaz. alla precedente canzone, e scritto da Vespasiano […].
Anche questo sonetto [*16*] può essere, che fosse fatto ad istanza di Piero de' Pazzi, dopo il caso suddetto[14].

L'ipotesi avanzata da Casotti fu ripresa dal Flamini, il quale citò i sonetti *16* e *40* per ricostruire la genesi dell'errata l'attribuzione al Tinucci della canzone *Alma gentil, nelle più belle membra*: il copista di FN[5], secondo Flamini, potrebbe infatti aver assegnato questo testo al notaio fiorentino perché questi «forse dettò, a petizione dell'Alessandra e di Piero de' Pazzi, due sonetti, nel primo dei quali ella riprende l'amante, nell'altro questi implora pietà»[15]. Benché numericamente così distanti nell'edizione Mazzotta, i due sonetti figurano in effetti a stretto contatto nel ms. FR[1] (cc. 201*r*-202*r*), anche se il *16* è tràdito anche da altri testimoni (a partire da FR[3]). Tuttavia, mentre quest'ultimo può anche riferirsi (come vedremo) alla condizione di Piero de' Pazzi, il *40* è del tutto incompatibile sia con la durata della vicenda reale sia con il carattere onesto e riservato di Alessandra de' Bardi, quali emergono dal citato ritratto di Vespasiano da Bisticci: nel sonetto, infatti, la voce femminile non rimprovera l'amante di eccessivo trasporto, ma di non provare più, dopo «molt'anni»

due componimenti nella vicenda che coinvolse Piero de' Pazzi e Alessandra de' Bardi Strozzi. L'errata attribuzione al Tinucci contenuta nel ms. FN[5], e diverse congruenze fra l'episodio storico, la ballata tinucciana e il contenuto delle due canzoni, furono alla base dell'errore del Casotti. In particolare, lo stesso artificio retorico (la scrizione criptica del nome della donna) apre, oltre alla ballata del Tinucci, il congedo della canzone *Alma gentil, nelle più belle membra* (v. 137: «*A le' s'andrai*, canzon, con umiltate») e, in modo un po' differente, quello della canzone *Andrà pur sempre mai co' venti aversi* (v. 137: «Alma gentil re*al, s'andra*i qual dei»); mentre più generiche suonano in FN[5] le didascalie («Canzon morale del detto messer Antonio, fatta per uno giovinetto / innamorato d'una fanciulla chiamata Alesandra»; «Canzon morale del detto messer Antonio, fatta per lo sopradetto giovinetto, perché la sua amata l'avea abandonato e erasi data a Dio»: ivi, pp. 93 e 105).

[14] G. B. CASOTTI, *Prose e rime*, op. cit., pp. 330-31. Sui rapporti tra Antonio di Meglio e il Tinucci, cfr. R. RUINI, *Per una biografia di Antonio di Meglio*, in *Quattrocento fiorentino e dintorni. Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Phasar Edizioni, 2007, pp. 97-123, a p. 115.

[15] F. FLAMINI, *La lirica toscana*, op. cit., p. 432.

di *fervente devozione*, quella passione amorosa che aveva suscitato in lei affettuosa (seppur onesta) pietà.

40

Sonetto di ser Niccolò Tinucci in servigio d'una gentile la quale fu amata da uno giovene et abandonola

Tuo poter, tuo saper, tuo facultate
sai già che per molt'anni mi fu noto,
e per vederti fervente e devoto,
costretta fui d'aver di te pietate, 4
servando sempre ogni mie onestate.
E or ti veggio di tal voglio vòto,
e quai sien le cagion del rotto vóto
tu sai, e s'elle son già divulgate. 8
E dê' stimar ch'egli è contr'a mie voglia,
cangiato avendo pel, gusto e costume,
fatto ribel di tuo propria salute, 11
né so a chi più che a me pesi o doglia
vederti esser fatto orbo senza lume,
nemico d'onestate e di vertute. 14
Le tuo non conosciute
vestigie vanno a rompere in iscoglio,
e per gran ben ch'i' ti volsi me 'n doglio[16]. 17

Valutazioni diverse, seppur con estrema prudenza, si possono fare per il sonetto *16*: la passione dell'amante, che nella ballata *23* si condensa nell'immagine del giovane in ginocchio che piange e supplica, qui viene restituita attraverso la

[16] Sonetto caudato di rime ABBA ABBA CDE CDE EFF. **3**. *fervente e devoto*: la coppia di sostantivi ritorna solo in M. DEL GIOGANTE, *Rime*, XV, 59. **5**. *servando… onestate*: locuzione presente in PETRARCA, *Tr. Pud*., 141 («servaron lor barbarica onestate»). **8**. *divulgate*: il riferimento alla "fuga di notizie", circa le ragioni dell'abbandono della dama da parte dell'amato, indica che le figure in questione sono di dominio pubblico. **9-10**. Riadattamento dei versi petrarcheschi: «ché vo cangiando 'l pelo, / né cangiar posso l'ostinata voglia» (*Rvf*, 360, 41-2). **10**. *cangiato avendo pel*: 'invecchiato'. Ricorda un altro luogo petrarchesco: «cangiando il pelo» (*Rvf*, 319, 12). *pel, gusto e costume*: la terna ricorda R. ROSELLI, *Il Canzoniere*, XXXV, 8 («mi fa cangiar color, costume e pelo»). **11**. 'essendo andato contro la tua stessa salvezza'. Il medesimo senso si trova in M. MALATESTI *Rime 37*, 2 («li viene in odio la propria salute»); in F. D'ALTOBIANCO ALBERTI, *Poesie*, LXI, 10 («che torca gli occhi a sua propria salute»); e in A. GALLI, *Canz.*, 54, 2 («che sì te scorda la propria salute?»). *propria salute*: sintagma boccacciano: *Filostr*., VII, 47, 7. **12**. *pesi o doglia*: la coppia di verbi è presente in PETRARCA, *Rvf*, 268, 14 («e so che del mio mal ti pesa et dole») e *Rime disp*., CLXIX, 4 («Che di cor me ne pesa e me ne dole»). **14**. *nemico d'onestate*: presente solo in A. BECCARI, *Rime*, XXXIII, 10 («d'onestà nemico»). *nemico… di vertute*: cfr. PETRARCA, *Rime disp*., CCXIV, 111 («D'ogni virtù nemici»), ma soprattutto A. BECCARI, *Rime*, XLVIII, 37 («nemico de vertù»). **15-16**. *non conosciute vestigie*: ricorda DANTE, *Par*., V, 11-12 («alcun vestigio, / mal conosciuto»). **17**. *me 'n doglio*: locuzione del SAVIOZZO, *Rime*, 106, 116 («me ne doglio»).

sequenza incalzante di interrogative ed esclamative delle quartine, in cui il furore dell'amore rifiutato si manifesta in tutta la propria negatività.

16

Sonetto di ser Niccolò Tinucci raccomandando uno amante alla sua dama

Che farai, dimmi, arai pur cor di petra?
o star vorrai pur con la mente altera?
o tigre esser, o orso, o qual più fera
crudel si sa che da pietà s'arretra: 4
aspido a d'Orfeo lira od altra cetra?
Manca a Vener per te forza in sua spera?
Cupido è pur quale in Farsalia el s'era,
se non gli hai tolto l'arco o la faretra! 8
Pieghiti il chiesto omai tanto perdono,
ché non è commendato almo protervo;
vincati el ben di tua propia salute, 11
ché in signor non fu mai bel né buono
cercar privarsi di fedel car servo,
né l'oprar contr'a sé fu mai virtute[17]. 14

[17] Sonetto di rime ABBA ABBA CDE CDE. **1-6**. Lo schema delle domande retoriche è *topos* della lirica amorosa (cfr. ad es. PETRARCA, *Rvf*, 132; 150; 273). **1**. *Che farai, dimmi*: la formula è spesso presente in J. DA TODI (*Laude*, 28, 35; 48, 31; 53, 1; 56, 30 *etc*.), ma qui ricorda più da vicino BOCCACCIO, *Filostr*. II, 64, 1-2 («Tu che farai? Deh, dilmi, starai altera, / e lascerai colui»). *cor di petra*: più che Dante *Rime 45*, 7 («sì che non par ch'ell'abbia cor di donna»), l'espressione segue da vicino SAVIOZZO, *Rime 74*, 88 («arieno inamorato un cor di pietra»). 2. *mente altera*: il sintagma è petrarchesco (*Rvf* , 21, 4), ma assume il significato espresso da BURCHIELLO, *Rime*, CCXXXV, 68 («Vinse superbia, e ogni mente altera»). **3-5**. Il paragone tra la crudeltà della persona amata e quella degli animali è un *topos* assai diffuso. L'immagine evocata dal Tinucci, per cui l'amata è più crudele di tigri, orsi e vipere ricorda G. GHERARDI, *Poesie*, XXVI, 9-14 («Se orso, tigro, aspido o basilisco, / […] / udisson lo mio mal […] / aren piatà, ma il mio più car tesauro / mi schifa e fugge, o nel mirar mi liscia!»); GIUSTO, *SeC*, 80, 3-4 («qual è sì duro cor de tigre o d'orso / che a pianger meco non venesse omai?») e 129, 12-14 («e fu 'l mio affanno tal, che arebbe sazio / non pur Medea nel magior colmo d'ira, / ma d'un spietato tigre e 'l cor d'un orso») e A. GALLI, *Canz*., 32, 74 («più cruda alla mia pena ch'orso o tigro»). **3**. *qual più fera*: espressione di DANTE, *Rime*, 45, 8 («ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo»). **3-4**. *fera crudel*: altro sintagma dantesco (*Inf*., VI, 13 e VII, 15). **5**. L'immagine ricorda PETRARCA, *Rvf*, 239, 29 («et li aspidi incantar sanno in lor note»). *aspido*: 'serpente'. Secondo i bestiari il serpente, pur di non ascoltare il suono dell'incantatore (qui Orfeo, l'incantatore per eccellenza), si tura le orecchie. **6**. *manca… forza*: cfr. BOCCACCIO, *Rime*, *13***, 11 («e a me manca forza ad aspettare.»). *Vener… forza*: seppur di senso opposto, il riferimento alla «forza» di Venere si trova in D. DA PRATO, *Poesie*, XIV, 9 («Se te la forza di Venere atterra»). **8**. Il verso richiama SAVIOZZO, *Rime*, 43, 13 («tolto ha l'arco a Cupido e 'l dolce strale»), benché sia evidente il ricordo di PETRARCA, *Tr. Mor*. I, 11 («rotte l'arme d'Amore, arco e saette»). **10**. *almo protervo*: l'associazione è presente solo in M. MALATESTI, *Rime*, 32, 34-35 («acervo / animo, e sì protervo»). **11**. *vincati*: cfr. BOCCACCIO, *Am. Vis*., XXVIII, 71 («vincati pietate / almen de' tuoi»). *tua propria salute*: l'espressione figurava in BOCCACCIO, *Filostr*., VII, 47, 7; ma cfr. anche, per somiglianza di contesto, F. D'ALTOBIANCO ALBERTI, *Poesie*, LXI, 9-11 («Dunche chi fia sì scelerato e istolto / che torca gli occhi a sua propria salute / e non ricerchi l'ultimo contento?»). **14**. Riscrittura del concetto espresso in DANTE, *Par*., XVIII, 58-60 («per sentir più dilettanza / bene operando, l'uomo di giorno in giorno / s'accorge che la sua virtute avanza»).

La medesima sensazione si ritrova al v. 9, dove l'amante si rivolge alla dama quasi in tono imperativo; e ancora la terzina finale racchiude l'appello alle virtù e alla devozione religiosa dell'amata, che proprio per la sua dedizione non può abbandonare il «fedel car servo». A quest'ultimo verso è interessante paragonare i vv. 48-51 della canzone di Antonio di Meglio *Andrà pur sempre mai co' venti aversi*, in cui l'amante si appella al forte senso religioso della donna:

Tu d'infimo suppremo
sola puoi farmi, onde, per Dio, ascolta
mia fede molta, - ch'al fervente servo
il buon giusto signor mai non fu acervo.

Per l'analoga collocazione socio-politica del committente, alla letteratura fiorita intorno all'amore di Piero de' Pazzi può essere accostata, pur se relativa a episodio mai assurto a caso di cronaca, la ballata 21, i cui versi 1 («Né puro *cor né lia*ltà né fede») e 4 («*Andre' a* star in ogni ardente foco») rivelano in scrizione criptica i nomi dell'amante, *Andrea*, e dell'amata, *Cornelia*. Come poi rivelano le didascalie di FR[3] e FN[8], la figura femminile va identificata con Cornelia del Bene, mentre in quella maschile c'è discordanza tra i testimoni, divisi nel riconoscervi un Andrea Quaratesi o Lamberteschi.

21
Ser Niccolò Tinucci a pitizione d'Andrea Lanberteschi per la Cornelia del Bene [FR[3]]
Ballata fatta per Andrea Quaratesi e per Cornelia sua manza [FN[8]]

Né pur *cor né lia*ltà né fede
si volse a donna mai quanto facc'io,
che sol per te servir vita disio. 3
Andre' a star in ogni ardente foco,
né temerei di pena
sol ch'i' sperassi il tuo voler seguire.
Dunche piatà, per dio, ti prenda un poco,
ché se tal fé mi mena,
ragion non è ch'i' ne deggia morire.

Saria in donna gentil troppo fallire,
se chi languir per lei, amando, vede,
con piatà no'l soccorre e con merzede[18]. 12

La questione dell'identità dell'amante non ha trovato finora soluzione; quanto all'amata, Casotti aggiunge, senza addurre documentazione, che Cornelia del Bene andò in sposa a Giovanni Spini[19]. D'altra parte, la ballata non presenta contenuti che esulino dal puro omaggio cortese a una dama: l'amante, naturalmente, enfatizza la propria condizione di servo d'amore, affermando di poter «star in ogni ardente foco» (v. 4), e di non temere nulla, pur di seguire l'amata, «il suo voler» (v. 6); ma non chiede che «un poco» di pietà (v. 7), anche perché per una «donna gentil» costituirebbe «troppo fallire» (v. 10) negare il proprio soccorso all'amante in fin di vita.

Anche in questo caso, tutte le famiglie coinvolte, e soprattutto quella dei Quaratesi, ci riportano tra le case più illustri del '400 fiorentino, anch'esse (come i Pazzi) schierate su posizioni antimedicee, a difesa del sistema oligarchico[20]. Almeno

[18] Ballata mezzana di rime XYY AbCAbCCXX. **1**. *pur cor*: sintagma petrarchesco (*Rvf 215*, 2 e *242*, 10), ma interessante anche F. D'ALTOBIANCO ALBERTI, *Poesie*, CXXXIV 3-4 per la similarità del contesto («e non più che da me con puro core / mai fu seguita in terra donna alcuna.»). *lialtà né fede*: l'associazione è presente in A. GALLI, *Canz.*, 200, 4 e 254, 3-4 in cui vi è anche somiglianza di contesto («cum quella lialtà, cum quel amore, / cum quella fé che 'l buon servo far dei»). **3**. Riscrittura di DANTE, *Rime*, 7, 43 («ché sol per voi servir la vita bramo»), ma importante anche la variante di R. ROSELLI, *Il Canzoniere*, XV, 14 («chi sol per te servir la vita spera»). **4**. *star in… foco*: immagine presente in F. SACCHETTI, *LdR*, XXXV, 51 e 55 («conviemmi star languendo in cotal foco»; «pur se là starò in foco»), e in R. ROSELLI, *Il Canzoniere*, XXVIII, 3-4 («ed è tanto el diletto che mi piace / star dentro al foco, ove ogni male oblio.»). *ardente foco*: il sintagma, di derivazione duecentesca (CAVALCANTI, *Rime*, XI, 2; G. D'AREZZO, *Rime*, CXXXI, 12 e CXXXVIII, 6), è attestato in PETRARCA, *Rvf*, 352, 5 e altri, tra cui SAVIOZZO, *Rime*, 25, 117-18, interessante anche per la similarità del contesto («S'io mi gittasse in un ardente foco? / Ognun saria minore a quel ch'io sento»). **6.** Riscrittura di DANTE, *Inf*., XIX, 38-39 («e sai ch'i' non mi parto / dal tuo volere»). **7**. *Dunche … per dio*: interessante la corrispondenza con F. Malecarni, *Poesie*, III, 12 («Piatà dunque, per dio»). *pietà… ti prenda*: espressione presente in C. ANGIOLIERI, *Rime*, XX, 2 e in SAVIOZZO, *Rime*, 97, 3, ma notevole la somiglianza con R. ROSELLI, *Il Canzoniere*, XXIV, 11 («per Dio, piatà ti prenda al mio gran male!»). *prenda un poco*: cfr. BOCCACCIO, *Ninf. Fies.*, 296, 8 («ch'io teco prenda un poco di piacere»). **8**. *mi mena*: espressione ricorrente in Petrarca a fine verso (*Rvf*, 125, 43, 207, 77, 240, 7, 276, 5 e 301, 8). **9**. *ne deggia morir*: il costrutto si trova in BOCCACCIO, *Filostr*., IX, 7, 7 («ne deggia ire») e *Tes*., III, 57, 1 («io me ne debba gire»). **10**. *donna gentil*: sintagma stilnovistico. **11**. *languir per lei*: locuzione petrarchesca (*Rvf*, 174, 12-13: «che languir per lei / meglio è che gioir d'altra»). **12**. *con piatà no 'l soccorre*: espressione simile in A. DI MEGLIO, *Poesie*, II, 66 («se sol la sua pietà non mi soccorre»).

[19] Cfr. G. B. CASOTTI, *Prose e rime*, op. cit., p. 324.

[20] I Quaratesi furono una famiglia patrizia di Firenze di fazione inizialmente ghibellina, successivamente passata alla parte guelfa; un segno del loro mecenatismo è il Polittico Quaratesi, commissionato a Gentile da

fino al rientro di Cosimo dall'esilio, dunque, queste famiglie trovavano in Niccolò Tinucci un apprezzato cantore delle loro relazioni sentimentali, o dei reciproci omaggi sociali.

Ma poi anche per il giovane Piero de' Medici

Con la ballata *22* l'area politica della committenza cambia completamente: la penna del Tinucci è ora addirittura al servizio di Piero de' Medici, figlio di Cosimo il Vecchio[21]. Anche in questo caso, tanto il nome dell'amante (v. 12) quanto quello dell'amata (Giovanna, v. 1) sono rivelati nel testo attraverso scrizioni criptiche; e anche in questo caso, le loro famiglie (Medici e Strozzi) non sarebbero riconoscibili senza il supporto della didascalia del prezioso ms. FR[3]. La richiesta di aiuto è ora indirizzata ad Amore, il quale dovrà provocare nella donna «tal doglia al cor», che essa ne sia indotta a offrire la «suo grazia» (vv. 11-12).

22

Ballata fatta per Piero di Cosmo de Medici e per la Giovana degli Stroci [FR[3]]

Che *giova 'nna*morar di questa dea,
s'altri dê' per superchio amor morire
o star sempre 'n tormenti e in languire? 3
E bench'ella dimostri aver merzede
con suo vago sembiante,
pur l'alma stanca desïando more.
Ma tu, Amor, che sai quanto la fede

Fabriano nel 1425. All'epoca dell'ascesa medicea furono nemici di Cosimo il Vecchio e alleati di Niccolò da Uzzano, Rinaldo degli Albizi e Palla Strozzi; tra i suoi membri si distinse Castello di Piero, politico, priore nel 1428 e gonfaloniere di Giustizia nel 1441 e nel 1447 (cfr. D. SAVELLI, *Santa Lucia de' Magnoli a Firenze. La chiesa, la Cappella di Loreto*, Firenze, Parrocchia di Santa Lucia de' Magnoli, 2012). A Firenze vi furono due famiglie del Bene: la prima fu una delle più onorate nella Repubblica fiorentina per ricchezze, gradi e autorità, e ne fece parte il poeta Sennuccio; la seconda si chiamava anticamente Buonizzi (cfr. A. ADEMOLLO, *Marietta de' Ricci ovvero Firenze al tempo dell'assedio. Racconto storico*, Firenze, Stamperia Granducale, 1840, p. 707). La famiglia fiorentina Spini fu nota per l'attività bancaria (da cui l'omonima compagnia) sia in Francia che nel Mezzogiorno; era consanguinea degli Acciaiuoli (cfr. C. TRIPODI, *Spini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 93, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018). Dai Lamberteschi fu edificato l'attuale palazzo fiorentino Bartolommei-Buschetti (via Lambertesca 11): cfr. M. VANNUCCI, *Splendidi palazzi di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1995; e i numerosi documenti editi in http://san.beniculturali.it/web/san/.

[21] Cfr. I. WALTER, *Medici, Piero de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, op. cit., vol. 73, 2009.

merita d'uno amante,
deggi aiutar chi 'nnalza il tuo valore;
se tu se', come dêi, giusto signore,
tu le farai tal doglia al cor sentire
ch'aim*pierò* con suo grazia il mio disire[22]. 12

Di Piero de' Medici sappiamo ovviamente molto, tra cui l'anno di nascita, il 1416, e quello in cui sposò Lucrezia Tornabuoni, il 1444. Se la seconda data rappresenta necessariamente il termine *ante quem* di composizione della nostra ballata, più che altro perché coincide con la data di morte di Niccolò Tinucci, la prima permette di non risalire di più di dieci anni per fissare un plausibile termine *post quem* (1434), non a caso coincidente con il rientro di Cosimo a Firenze. Il testo tinucciano, d'altra parte, presenta molti punti di contatto con il sonetto XXXIII di Rosello Roselli[23]: anche il componimento roselliano è infatti dedicato a Piero de' Medici, come si evince dalla dedica «Ad Petrum»; e anch'esso si riferisce all'amore del Medici per Giovanna (vv. 1-4):

Che *giovan*, *na*nzi a questa alma divina,
contrarie vie cercar per libertade,
essendo di virtù e di beltade
ornata sì che 'l cielo a lei se 'nchina?

[22] Ballata mezzana, con schema XYY AbCAbCCYY. **1-3**: per i rapporti con analoghi componimenti di R. Roselli e M. Davanzati, si rimanda a quando indicato a testo. **1**. *questa dea*: sintagma boccacciano (*Tes*., IX, 5, 7 e XII, 66, 6; *Rime*, *37**, 64). **3**. *star sempre 'n*: espressione petrarchesca (*Rvf*, 64, 14). *tormenti e in languire*: i due termini sono spesso abbinati nei rimatori siciliani. **4**. *aver merzede*: espressione petrarchesca (*Rvf*, 82, 11). **6**. *desïando more*: espressione dantesca (*Rime*, 12, 4). **7-8**. *fede … merita*: simile associazione in A. GALLI, *Canz.*, *259*, 39 («Merita in terra tanto la mia fede?»). *fede… d'uno amante*: cfr. R. ROSELLI, *Il Canzoniere*, XXIX, 7 («con fé de vero amante»). **9**. *deggia aiutar*: formula di G. D'AREZZO, *Rime*, XLVII 50 («aiutar deggia»). **10**. *giusto signore*: altro sintagma guittoniano (*Rime*, XXVI 11), ma anche attestato nel *corpus* petrarchesco (*Rime disp*., IV 1). **11**. *al cor sentire*: formula petrarchesca (*Rvf*, 217, 3-4: «ch'un foco di pietà fessi sentire / al duro cor»). **12**. *ch'aimpier ò… disire*: espressione d'ascendenza dantesca (*Par*., XXII, 61-62: «il tuo alto disio / s'adempierà»), ma poi ricorrente in Boccaccio (cfr. *Filostr*., II, 101, 8; *Tes*., II, 83, 8; *Amor. Vis.*, XLV, 54; *Ninf. Fies.*, 203, 6). *mio disire*: sintagma specificamente dantesco (*Purg*., XXVI, 137 e *Par*., XXVII, 103).

[23] Secondo la numerazione dell'ed. critica R. ROSELLI, *Il Canzoniere Riccardiano*, a cura di G. Biancardi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, pp. 30-31.

La prima quartina roselliana e la *ripresa* tinucciana presentano del resto altre affinità: entrambe sono composte da un'interrogativa retorica in cui l'amante risulta prigioniero dell'amata, concordemente descritta come creatura celeste (XXXIII, 1: «questa alma divina»; *22*, 1: «questa dea»); si deve, dunque, evincere una reciproca influenza di cui sono però oscuri i rapporti di derivazione, in assenza di informazioni cronologiche precise[24]. Del resto, l'idolo amoroso giovanile di Piero de' Medici è anche protagonista di un sonetto di Mariotto Davanzati, *Giunse a natura in ciel l'alto concetto*. Anche per questo testo non si possiede alcun dato cronologico, ma la committenza del figlio di Cosimo e la consueta destinataria (Giovanna) sono testimoniate dalla didascalia «Del detto. Fecelo a Pier di Cosimo per la Giovanna»[25].

In anni tra i più convulsi del Quattrocento fiorentino, in cui i fiorentini più illustri e potenti si alternano sulla via dell'esilio, troviamo dunque Niccolò Tinucci impegnato a esprimere, su commissione, gli amori di giovani esponenti delle loro famiglie.

Gli incarichi provenienti da Pazzi e Quaratesi durante l'esilio di Cosimo, da Piero de' Medici dopo il ritorno del padre, confermano la facile adattabilità del nostro notaio ai diversi regimi politici, cui si accennava inizialmente sulla base di documenti d'archivio; ma soprattutto testimoniano la considerazione in cui era tenuto, trasversalmente, dalle famiglie più potenti. Anche i contatti con colleghi rimatori differenti (da quelli con Antonio di Meglio durante la stagione oligarchica a quelli con Roselli e Davanzati durante quella medicea) documentano la sua abilità nel relazionarsi con circuiti culturali diversi.

---

[24] L'incipit tinucciano riecheggia anche l'apertura della ballata XLVIII di Cino Rinuccini, *Che giova 'nnamorar de gli occhi vaghi* (C. RINUCCINI, *Rime*, a cura di G. Balbi, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 170-71). I contatti tra i due componimenti non riguardano ovviamente la figura femminile interessata, visto che il Rinuccini morì nel 1417, un anno dopo la nascita di Piero de' Medici. Sono invece evidenti le scelte sul piano strutturale e tematico: entrambi i testi sono infatti ballate mezzane, in cui la ripresa ospita una domanda retorica; presentano l'allocuzione ad Amore e la richiesta al dio di condurre la dama nella sua «schiera», così ch'ella patisca le medesime sofferenze dell'amante.

[25] Il sonetto è pubblicato col n. XV in *Lirici toscani del '400*, a cura di A. Lanza, vol. I, Roma, Bulzoni, 1973, p. 429; la didascalia è attestata nel ms. FN nell'ed. N. TINUCCI, *Rime*, op. cit. (FN^2 nel vol. di Lanza).

Questi risultati, confermati dalla grande diffusione di alcune sue rime, possono essere spiegati solo attraverso un'approfondita analisi della sua produzione lirica, che invece, pur godendo di un'edizione critica, risulta ancora sostanzialmente inesplorata.

Roberta Marcozzi

Parole-chiave: Piero de' Medici, Piero de' Pazzi, Rime amorose, Niccolò Tinucci, Tradizione manoscritta.

La circolazione estravagante di un sonetto di Nicola da Montefalco

L'esperienza poetica di Nicola da Montefalco nasce e si sviluppa nell'ambito della cerchia di letterati perugini sostenuti dal mecenatismo e dalla protezione della famiglia Baglioni[1]. "Trombettino" di Braccio Baglioni, come egli stesso si definisce, il poeta, è autore di un canzoniere intitolato *Filenico*, nel quale canta dell'amore per Filena di Spello.

Gli studi sull'autore e sulla sua opera sono a oggi scarsi: Nicola da Montefalco viene nominato in alcune opere erudite del Settecento e dell'Ottocento[2], che danno conto del suo canzoniere, senza tuttavia renderlo oggetto di uno studio sistematico. Le notizie relative alla sua biografia sono per lo più desunte dalle sue rime: sulla base dei riferimenti cronologici interni si può presupporre che il poeta fosse a Perugia almeno a partire dagli anni Settanta del Quattrocento. L'unica testimonianza che dà conto del suo cognome, Grisanti, è una nota di possesso riportata dal ms. 232 della Biblioteca Classense di Ravenna, contenente la raccolta di rime di Lorenzo Spirito Gualtieri[3].

Una prima, più approfondita analisi del *Filenico* fu pubblicata da Antonietta

---

[1] «Perugia non ebbe una corte che fosse anche centro di studi umanistici o richiamo per letterati e artisti: non per questo a Perugia mancò uno specifico interesse per la cultura, sia da parte degli stessi Baglioni, e in particolare Braccio, sia da parte anche dei governatori e legati pontifici» (P. VITI, *L'Umanesimo nell'Italia Settentrionale e Mediana*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. III, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 596). Analogamente E. Mattesini: «seppure in posizione periferica rispetto ai grandi centri dell'Umanesimo italiano […], l'Umbria può tuttavia vantare in questo periodo personalità di notevole profilo. Il mecenatismo di alcune potenti famiglie – come i Baglioni a Perugia e i Trinci di Foligno, alle cui corti soggiornarono gli insigni umanisti Giannantonio Campano e Giovan Battisti Valentini, detto il Cantalicio –, l'intensa vita culturale che si svolgeva intorno al *Gymnsasium* perugino e la prestigiosa attività editoriale […] contribuiscono a formare il fertile humus in cui germoglieranno letterati come Riccardo Bartolini, Matteo dall'Isola Maggiore sul Trasimeno (secc. XV-XVI) e il massimo rappresentante dell'Umanesimo umbro in latino, il perugino Francesco Matarazzo», il Maturanzio (E. MATTESINI, *L'Umbria*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET, 1994, p. 525).

[2] Cfr. G. M. CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgar poesia*, Roma, Stamperia d'Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1714, pp. 410-11; F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Milano, Stamperia di Francesco Agnelli, 1741, vol. II, parte I, p. 205; G. B. VERMIGLIOLI, *Memorie di Jacopo Antiquarj*, Perugia, Stamperia di Francesco Baduel, 1813, pp. 31 e 183.

[3] La parte iniziale della nota recita: «Quisto libru fo d*e* nicolo d*e* grisa*n*ti che con affannj tantj aquisto».

Fantozzi nel 1900 su «La Favilla», rivista letteraria umbra[4]. Nell'articolo la studiosa analizzava le tematiche e la lingua dell'opera, auspicandone uno studio più approfondito e ampio; la Fantozzi trascrisse inoltre una parte del canzoniere, cioè 18 sonetti e 5 canzoni. Più di un secolo dopo, nel 2005, l'opera è stata integralmente pubblicata da Silvestro Nessi, priva però di apparato critico e commento[5]. Di recente pubblicazione è l'analisi del canzoniere condotta da Stefano Cremonini nell'*Atlante dei Canzonieri in volgare del Quattrocento*[6].

La tradizione del *Filenico* si basa su un unico testimone non autografo, conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna, ms. 239. Il codice, cartaceo, composto da 108 carte, è databile alla seconda metà del Quattrocento ed è probabilmente coevo o di poco posteriore alla stesura dell'opera; fa eccezione l'ultimo fascicolo, di mano di un copista cinquecentesco[7]. Il testimone contiene l'intero canzoniere, che secondo la numerazione apposta ai testi doveva comprendere 218 componimenti, di cui 188 sonetti, 10 canzoni e 20 capitoli ternari; in due casi, tuttavia, la numerazione salta: mancano i sonetti 66-67 e 84-85, sicché il numero effettivo dei testi scende a 214. Nel complesso il testimone appare piuttosto corretto, gli errori che si riscontrano riguardano per lo più versi apparentemente ipermetri e una sintassi non sempre trasparente, che spesso rende ardua l'interpretazione. Rimane però difficile stabilire se gli errori siano opera del copista o derivanti da imperizia dell'autore.

Un unico sonetto, dedicato alla famiglia Orsini, ha tradizione estravagante: il n. 133, che si ritrova, seppur con delle varianti, nel manoscritto Vaticano Latino 4787, di mano di Niccolò Colocci, passato poi alla biblioteca del figlio Angelo. Il

---

[4] A. FANTOZZI, *Un canzoniere inedito del secolo XV*, in «La Favilla», XXI, fasc. II-III, 1900, pp. 61-94.
[5] NICOLA DA MONTEFALCO, *Filenico*, a cura di S. Nessi, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2005.
[6] S. CREMONINI, *Nicola da Montefalco*, in *ACAV. Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 407-12. In precedenza, una canzone di Nicola si era rivelata preziosa testimonianza riguardo a una delle dame cantate da Giusto de' Conti: cfr. I. PANTANI, *Prima e dopo la 'Bella mano': le quattro donne di un altro Giusto*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 201-40, alle pp. 231-32.
[7] L'ultimo fascicolo (cc. 101-108) fu probabilmente aggiunto successivamente: presenta infatti una filigrana e un formato diversi rispetto al resto del codice.

manoscritto fu vergato nel XV secolo (sicuramente entro il 1494, data di morte di Niccolò Colocci), è miscellaneo e contiene la produzione volgare di Petrarca[8], seguita da una serie di componimenti adespoti e anepigrafi, tra cui il sonetto di Nicola da Montefalco.

Rispetto al testo trascritto nel canzoniere, la versione tràdita dal codice Vaticano presenta una serie di varianti che, escludendo quelle di tipo formale, difficilmente possono essere ascritte all'intervento del copista. Si dà di seguito la trascrizione interpretativa del sonetto secondo i due testimoni[9].

Vaticano latino 4787, c. 183*r*

Questa orsa generosa che tanti anni
nutrito ha so' figliol tra perle care,
facti l'ha per Italia militare
tra pió sopremi et generosi scanni.

Chi la vorrà spogliar de' richi panni
et remecterla al busco ad abitare,
faraglie l'ogne et li denti indurare
per l'altrui piaghe et meritevel dampni.

Or lasciatela stare et non li date
pió brighe; ché se vogli'ha che si reprende
l'arme victrice et in ciel consecrate,

demustrarà como bene apre et fende
l'altrui pensiere, et se le sue gotate
dogliono ad morte, et como car le vende.

2 figliol] figlioli *ms.* 3 facti l'ha] factili *ms.* 10] *verso iperm.* (vogli'ha] uoglia *ms.*)

Classense 239, c. 33*r*

Quest'orsa generosa che tanti anni
nutriti ha soi figliol tra perle care,
facti l'ha per l'Italya triumphare
de' più felici et gloriosi scanni.

Chi spogliar li vorrà li ricchi panni
o remecterla al bosco ad abitare,
faragli l'ogne et li denti indurare
per l'altrui piaghe et meritabel danni.

Deh, lassatela stare et non li date
briga più, ché se vòle che se reprende
l'arme victrice in qui parte approvate,

farà veder como bene apre et fende
l'altrui pensieri, et se le soi gotate
dolgono a morte, et como car le vende.

10] *verso iperm.* 12 soi] soie *ms.*

[8] Cfr. M. BERNARDI, C. BOLOGNA, C. PULSONI, *Per la biblioteca e la biografia di Angelo Colocci: il ms. Vat. lat. 4787 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Studii de romanistica» (Volum dedicat profesorului Lorenzo Renzi), a cura di D. Marga, V. Moldovan, D. Feurdean, Cluj-Napoca (Romania), 2007, pp. 200-20.

[9] Modernizziamo perciò la divisione delle parole, l'uso di maiuscole e minuscole, la collocazione della punteggiatura, l'uso di accenti e apostrofi; eliminiamo l'*h* etimologica o pseudoetimologica; distinguiamo *u* da *v* e rendiamo *j* con *i*; sciogliamo abbreviazioni e segni tachigrafici, indicando tali interventi con il corsivo; eliminiamo ipermetrie e altri errori evidenti, riportando la lezione tràdita in apparato.

Il sonetto è costruito utilizzando la metafora dell'orsa per celebrare la casata degli Orsini, e in particolare la figura di Napoleone Orsini, condottiero militare cui, dopo la morte di Braccio, il poeta cercò di legarsi[10]. Le varianti sostanziali possono costituire un indizio dei diversi momenti redazionali del sonetto. I versi 3-4 sono tràditi in maniera differente nei due testimoni: nel manoscritto Vaticano Latino («factili per Italia militare / tra piò sopremi et generosi scanni»), il testo sembra alludere a un evento militare in corso di svolgimento, mentre la versione tràdita dal *Filenico* allude piuttosto a un trionfo degli Orsini («facti l'ha per l'Italya triumphare / de' più felice *et* gloriosi scanni»). Le «arme» al v. 11 sono «victoriose» in entrambi i testimoni, ma mentre nella versione vaticana sono «consacrate in ciel», nel Classense il sintagma «in qui parte approvate» sembra alludere a un evento già verificatosi, così come l'uso del successivo «farà vedere» in luogo di «dimonstrarà» del Vaticano. Il riferimento storico è verosimilmente da rintracciare nella guerra contro Rimini intrapresa nel 1469 da papa Paolo II, il quale aveva assoldato Braccio Baglioni e Napoleone Orsini[11]. Nicola da Montefalco, come trombettino dei Baglioni, accompagnò il proprio signore nelle imprese militari: forse in quell'occasione compose il sonetto, che circolò nella forma originaria e fu copiato successivamente da Nicolò Colocci nel Vaticano Latino 4787; nel frattempo però l'autore, inserendolo nel canzoniere, ne aveva aggiornato i contenuti.

Non si tratta dell'unico testo dedicato da Nicola da Montefalco alla famiglia Orsini. Un successivo capitolo ternario (203), dedicato a Napoleone Orsini[12], riprende in *variatio* il sonetto così come tràdito dal manoscritto Classense, come provano ad esempio i vv. 4 e 16; tuttavia, al v. 15 presenta la lezione attestata nel manoscritto Vaticano Latino: «arme in ciel consacrate», in luogo di «arme in qui parte

[10] L'ipotesi è di S. Nessi: cfr. NICOLA DA MONTEFALCO, *Filenico*, op. cit., p. VIII.

[11] Paolo II mandò il Baglioni con il suo esercito in Romagna contro la città di Rimini nel luglio 1469, come attesta A. FABRETTI, *Biografie dei Capitani Venturieri dell'Umbria*, Montepulciano, coi tipi di Angiolo Fumi, 1843, vol. III, p. 17. Sappiamo poi che lo stesso papa «inviò al campo che assediava Rimini Napoleone Orsini» grazie a C. TONINI, *Compendio della Storia di Rimini*, Rimini, Tipografia di Emilio Renzetti, 1895, parte I (*Dalle origini all'anno 1500*), p. 576.

[12] Nel ms. Classense 239 il capitolo ternario non è numerato; la numerazione è quella fissata da S. Nessi nell'ed. NICOLA DA MONTEFALCO, *Filenico*, op. cit., p. 137.

approvate». Si dà di seguito la trascrizione interpretativa del testo[13]:

Questa orsa generosa ch*e* tanti anni
tenuti ha suo figliol tra perle care,
de' più felici et gloriosi scanni 3
facti l'ha per l'Italia triumphare,
como l'opere lor son manifeste:
de dove et q*uan*do quante volte *et* qua re. 6
Chi spogliar li vorrà le ricche veste,
o col pensiero inico albergo dargli
tra nodone selvaggie, aspre *et* foreste, 9
l'ogne acute farà forte indurargli,
rotar*e* i denti *et* porger tal gotate
che reverentia ancor converrà fargli. 12
De, lassatela star*e* et no*n* gli date
briga più ch'ella vol, che se riprende
l'arme victrice nel ciel consecrate 15
farà veder como bene apre et fende
l'altrui pensiero, *et* s'el feroce morsu
dòl como morte, et quanto caro el vende […]. 18

2 figliol] figlioli *ms.* 8 ho]

Il breve confronto tra le due forme del sonetto evidenzia come le varianti siano sicuramente da ricondurre a una rielaborazione dell'autore.

Pur opera dalla scarsa fama, il *Filenico* restituisce un prezioso affresco della realtà culturale e dei legami politici della Perugia quattrocentesca; uno studio approfondito del canzoniere di Nicola da Montefalco aggiungerebbe un nuovo e significativo tassello nell'ambito della lirica cortese periferica, ancora scarsamente studiata.

Eliana Peroni

Parole chiave: canzoniere, sonetto, tradizione.

[13] Ms. Classense 239, c. 71*v*.

Un caso di incrocio fra tradizione autorizzata e letteratura popolare: ***i* Sonetti e capituli *di Panfilo Sasso***
e un opuscolo sulle guerre di fine '400

Lo studio della tradizione della produzione lirica di fine Quattrocento, segnatamente della temperie cortigiana settentrionale, rivela spesso incroci frequenti tra un filone per così dire "principale", spesso autorizzato dall'autore e per lo più identificato da un'*editio princeps* a stampa o, più raramente, da un manoscritto autografo (o con valore di autografo), e un filone più marginale, in genere non autorizzato, rappresentato da miscellanee manoscritte o a stampa, a volte anche da opuscoli di carattere e diffusione francamente popolare. Questo contributo (che sottintende il lavoro *in fieri* per l'allestimento di un'edizione critica e commentata dei sonetti di Panfilo Sasso)[1] intende in particolare esemplificare quest'ultima fattispecie, concentrandosi sui rapporti e l'interazione fra la tradizione principale e un opuscolo di natura popolare. E pare innanzitutto opportuno, *in limine*, fornire alcuni brevi cenni biografici sull'autore, pure ben noto agli studiosi di lirica tardoquattrocentesca, e sui caratteri generali della tradizione delle sue opere volgari.

L'autore

Panfilo Sasso (nome letterario di Sasso de' Sassi) nasce a Modena intorno al 1455. Figura inquieta di umanista, versificatore copioso volgare e latino, teologo, oratore, precettore, potrebbe ben essere definito l'archetipo del "cortigiano senza corte". Pur dedicando, infatti, la propria opera volgare a Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino, e rivolgendosi preferibilmente a Francesco Gonzaga, marchese

[1] Un'edizione parziale è in P. SASSO, *Sonetti (1-250)*, edizione critica e commento a cura di M. Malinverni, Pavia, Croci, 1996.

di Mantova, non partecipò mai, di fatto, alla vita di corte, spostandosi frequentemente dalla città natale a Brescia, Verona, Milano, Cesena, per poi trascorrere gli ultimi anni della sua vita (morì nel 1527) come governatore di Longiano, nel cesenate. Conobbe, nel 1523, anche un processo per eresia, dal quale si salvò grazie agli uffizî del vescovo di Modena e alla protezione del conte Guido Rangoni[2].

La facilità della vena e i toni spesso popolareggianti di molti testi non devono trarre in inganno nel giudicare la produzione volgare del Sasso, peraltro caratterizzata da un'ansia inventiva di rara efficacia e dall'evidente influsso di un *habitus* sperimentale di stampo umanistico. Di qui la frequente complessità delle scelte sintattiche, stilistiche e retoriche, unite a un gusto singolare per l'arditezza metaforica ed espressiva: caratteri tali, probabilmente, da far ritenere la sua poesia come il frutto più originale della breve stagione cortigiana di fine Quattrocento[3].

La tradizione

A un primo regesto, forzatamente provvisorio e costantemente minacciato, nei suoi confini, da inevitabili insidie attributive, la produzione poetica volgare del Sasso parrebbe constare di 596 individui. Di questi, ben 450 (ossia 406 sonetti, 39 capitoli e 5 egloghe) sono presenti nella *princeps* bresciana del 1500 (BS) e nelle successive ristampe dei *Sonetti e capituli*; le rimanenti 145 rime (ovvero 48 sonetti, 8 capitoli, 2 egloghe polimetriche, 1 poemetto in ottava rima, 87 strambotti), convenzionalmente definibili extravaganti, sono tràdite o da edizioni parziali o da miscellanee, sia

[2] Per queste e altre informazioni, e per i relativi supporti documentari e bibliografici, cfr. la mia voce *Sasso, Panfilo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 90, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017.

[3] Cfr. in merito la mia scheda *Panfilo Sasso*, compresa in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 535-41. Tra i precedenti interventi ivi segnalati, ricordo almeno A. ROSSI, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980, pp. 125-28; M. MALINVERNI, *La lirica volgare padana tra Boiardo e Ariosto: appunti su una transizione rimossa*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (13-17 settembre 1994), a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, vol. II, Padova, Antenore, 1998, pp. 695-721. Sui problemi di edizione e commento si vedano alcuni altri miei studi: *Sulla tradizione del sonetto «Hor te fa terra, corpo» di Panfilo Sasso*, in «Studi di filologia italiana», XLIX, 1991, pp. 123-65; *Lectiones faciliores e varianti redazionali nella tradizione delle rime di Panfilo Sasso*, in «Studi di filologia italiana», LVI, 1998, pp. 203-28; *L'edizione e il commento dei* Sonetti e capituli *di Panfilo Sasso*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 361-89.

manoscritte che a stampa[4]. Com'è naturale, questa bipartizione fondamentale della tradizione (della quale si è subito rilevata la natura almeno parzialmente convenzionale) non implica un'assoluta reciproca impermeabilità: molti testi afferenti al ramo "principale" dei *Sonetti e capituli* (per l'esattezza 65) sono anche presenti in diversi manoscritti miscellanei e in alcune edizioni collettive o di altri autori.

In assenza di autografi certi, l'unico testimone autorizzato è costituito dall'*editio princeps* bresciana dei *Sonetti e capituli* dedicata ad Elisabetta Gonzaga, essendo tutte le successive ristampe, col titolo comune, e più generico, di *Opera*, risultate *descriptae*. In quanto ai manoscritti, vi è un gruppo di testimoni (Z, G, N, P^2 e Pr^2), i più ricchi di rime del Sasso, che rivestono una particolare rilevanza dal punto di vista testuale, permettendo spesso di porre in luce evidenti lezioni d'autore. Da un'analisi interna, condotta sulla base dei testi in testimonianza multipla di BS, appare infatti evidente come nella quasi totalità dei casi siano proprio quattro di questi manoscritti (esattamente Z, N, P^2 e Pr^2) ad offrire le più significative varianti d'autore, sia che permettano d'individuare stadi redazionali discriminabili con sufficiente chiarezza sia che rivelino semplicemente la presenza di varianti alternative. Volendo arrischiare una sintesi generale, l'impressione è quella di trovarsi di fronte a un gruppo di testimoni che riflettono una o più fasi redazionali quasi sempre precedenti quella di BS. Dunque, anche osservando come sia presente in questi manoscritti un numero elevato di testi (da noi definiti extravaganti) che non

[4] D'ora in poi citerò i testimoni servendomi del seguente sistema di sigle. *Manoscritti*: Gubbio, Archivio di Stato, ms. I.D.2 (Armanni XVIII F 34) [**G**]; Napoli, Biblioteca Nazionale «V. Emanuele III», ms. XIII.D.44 [**N**]; Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. It. 1047 [**P^2**]; Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1424 [**Pr^2**]; Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, ms. Zichy 09/2690 [**Z**]. *Edizioni a stampa*: *Sonetti e capituli del clarissimo poeta miser Pamphilo sasso modenese*, Brescia, Misinta, [1500] [**BS**]; *Capitolo del destino composto per el Preclarissimo Poeta misser Pamphilo Saxo* [Bologna, G. da Rubiera, 1496-1500] [**Cd**]; *Pamphili Saxi poetae lepidissimi ad Onophrium advocatum patricium Venetum ac equitem magnificentissimum Carmen* [Brescia, Misinta, post sett. 1499] [**Cm**]; *Capitolo de praedestinatione* [Brescia, 1498?] [**Cp^1**]; *Capitolo de predestinatione composto per il clarissimo poeta Miser Pamphilo sasso Modenese*, Brescia, Misinta [1500-1502] [**Cp^2**]; *Capituli e Soneti de miser Pamphilo Saxo Poeta laureato de le divisione et guerre de Italia et del Moro et del Re di Franza* [post sett. 1499] [**Cs**]; *La guerra del Moro e del Re de francia et de san Marco composta per Frate Ioanne Fiorentino del ordine de sancto Francesco maistro in theologia* [post giugno 1500] [**FGm**]; *Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo sasso modenese. Sonetti CCCCVII. Capituli XXXVIII. Egloge V*, Milano, G. A. Scinzenzeler, 1502 [**MI**]; *Opera del praeclarissimo poeta miser Pamphilo sasso modenese. Sonetti CCCCVII. Capituli XXXVIII. Egloge V*, Venezia, Vercellese, 1500 [**VE^1**].

hanno trovato posto in BS, sembrerebbe convalidata l'ipotesi di una selezione d'autore (sia quantitativa sia, per così dire, qualitativa e revisoria) per l'allestimento della *princeps*. Per quanto riguarda invece le lezioni d'autore presenti in questi manoscritti, non è purtroppo possibile, almeno per ora, rilevare dei comportamenti comuni sufficientemente omogenei e costanti, tali da permettere apparentamenti precisi (una qualche comunanza di comportamento è forse rilevabile solo tra P^2 e Pr^2). Quello che è importante osservare è come questo gruppo di testimoni debba risalire, più o meno direttamente, a una o più raccolte, si presume abbastanza vaste e strettamente legate fra loro, con funzione di ampi collettori di rime del Sasso: raccolte per noi perdute, o comunque finora non reperite.

Come risulterà evidente da una pur corsiva analisi della tradizione, l'edizione dei testi non può che basarsi su BS, unico testimone dietro il quale sia possibile riconoscere un'organica intenzione d'autore. Naturalmente, nel caso dei testi in testimonianza plurima si è operato un confronto testo per testo con la tradizione manoscritta, anche al fine di isolare possibili residui di varianti (se non stadî) redazionali, precedenti la fase testimoniata dalla *princeps* e frequentemente attribuibili all'autore, in maggiore o minor misura sicuramente discriminabili dal substrato costante delle lezioni adiafore.

Il caso di FGm

Singolare (e di rilievo almeno per la storia della tradizione, se non per la costituzione del testo) è il caso di FGm: vediamone una sintetica descrizione[5].

[5] Qui e in seguito i repertori bibliografici saranno citati mediante il seguente siglario. ESSLING: Massena prince d'Essling, *Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les livres à figures vénitiens de la fin du XV siecle et du commencement du XVI*, Firenze-Parigi 1907-1914; GOR: *Guerre in ottava rima*, 4 voll., a cura di M. Bardini, M. Beer, M. C. Cabani, D. Diamanti e C. Ivaldi, Modena, Panini, 1989; IGI: *Indice generale degli incunaboli delle Biblioteche d'Italia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1943-1981; MEDIN: *Bibliografia*, in A. MEDIN, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Milano, Hoepli, 1904; SANDER: M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusq'à 1530*, Milano, Hoepli, 1942; SEGARIZZI: A. SEGARIZZI, *Bibliografia delle stampe popolari italiane. Stampe popolari della Biblioteca Marciana*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1913; WILHELM: R. WILHELM, *Italienische Flugschriften des Cinquecento (1500-1550). Gattungsgeschichte und Sprachgeschichte*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

La guerra del Moro e del Re de francia et de san Marco composta per Fra|te Ioanne Fiorentino del ordine de sancto Francesco maistro in theologia.

s.n.t. [post giugno 1500].

4°, got., cc. 4 n.n. e n. segn., 2 coll. A c. 1*r* una xilografia.

Contiene: s. 403 (c. 4*r*; *adesp*.); s. 404 (c. 4*r*; *adesp*.); s. 401 (c. 4*v*; *adesp*.: *Soneto del destino*); s. 405 (c. 4*v*; *adesp*.: *Soneto de fortuna*); s. 406 (c. 4*v*; *adesp*.: *Soneto de fortuna*); s. 287 (c. 4*v*; *adesp*.: *Soneto del moro quando perse el so paese*).

Bibl.: GOR I 40 e II 161 (*rip. anastatica*); ESSLING 2453 (e fig. p. 594); IGI 4542/b; SANDER 2901; MEDIN 209; SEGARIZZI 158 (e fig. 104); WILHELM, p. 520 (e *passim*).

Si tratta, con ogni evidenza, di uno di quegli opuscoli di origine e destinazione prevalentemente popolare che fiorirono copiosi, nei primi decenni di storia della stampa, soprattutto (ma non esclusivamente) in corrispondenza dei drammatici episodi bellici che interessarono il teatro italiano a cavallo tra Quattro e Cinquecento; veri e propri *instant books*, dunque, nati nell'inseguimento incalzante di un avido interesse del pubblico contemporaneo, e com'è ovvio maggiormente inclinanti alla cronaca e alla militanza politica che a un decantato distacco storico: al pari di quanto esperito dallo stesso Sasso nella sua silloge sulla cacciata del Moro (Cm e Cs)[6].

Di seguito a un poemetto di 46 ottave compaiono, sul fronte e il retro dell'ultima carta, sette sonetti adespoti[7], di cui uno facilmente attribuibile al Tebaldeo (*Gli è pur mo al tutto mia sperancia persa*: Tebaldeo 95, a stampa nella *princeps* di Modena, Rococciola, 1498)[8], e sei al Sasso: 287, 401, 403, 404, 405 e 406. Dunque, con l'eccezione del primo, ben cinque dei sei testi conclusivi, presenti nelle ultime due carte, o^{7}*v* e o^{8}*r-v*, della sezione dei sonetti di BS. Il motivo di una simile scelta di testi del modenese da parte dell'autore-assemblatore di *FGm* (a parte il possibile influsso dei suoi già ricordati opuscoli politici, Cm e Cs) può essere probabilmente già suggerito dalla contestuale osservazione delle didascalie, ovviamente del tutto spurie, apposte a quattro dei sei sonetti (*Soneto del destino*; per due volte *Soneto de fortuna*; *Soneto del moro quando perse el so paese*) insieme a un'analisi del

[6] Cfr. M. MALINVERNI, *Un libello politico di fine Quattrocento: il* Carmen ad Onophrium *di Panfilo Sasso*, in «Annali Queriniani», III, 2002, pp. 317-35.

[7] Ma in quattro casi su sei, come si è appena visto dalla nostra descrizione, non anepigrafi.

[8] Cfr. A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di J.-J. Marchand e T. Basile, Modena, Panini, 1992, vol. II, 1, p. 224.

contenuto stesso di questi testi. E infatti la sezione finale dei sonetti di BS (più il caso isolato del sonetto 287), di tonalità quasi esclusivamente gnomica e con una particolare attenzione per il tema, sempre cruciale nel Sasso, del destino e della predestinazione[9], ben si prestava a una disinvolta adibizione attualizzante in margine alla trattazione, così duramente sarcastica, del clamoroso *casus* del potentissimo Moro[10].

Restano da valutarsi la datazione dell'opuscolo, la sua effettiva collocazione e l'eventuale rilevanza testuale. Soccorrono, al proposito, ragioni interne ed esterne. In assenza di note tipografiche, gli autori dei più noti repertori o studi che hanno registrato l'operetta o si sono astenuti da qualsiasi congettura (Essling e Sander[11]), o si sono trincerati in un'assoluta genericità (Segarizzi: «sec. XVI»), oppure hanno sostanzialmente convenuto su una data assai simile, e precisamente: «1500» (Medin); «Venezia, s. t., dopo il 1500» (IGI); «Venezia, ca. 1500» (GOR, e sulla sua scorta Wilhelm). Basandosi su elementi interni, la lettura dell'operetta conferma ovviamente una scontata datazione *post quem* da porre al 2 settembre 1499, giorno della fuga del Moro da Milano, ma ulteriori allusioni permettono di spostare leggermente in avanti questo limite. All'ottava 17, 7 si legge che «hor lui [*il Moro*] per Francia in sorte è dolorosa»; e a 32, 4-5 che «el serà posto in qualche loco tetro | e morirà più volte anci el morire»; inoltre l'autore, dolendosene, afferma in 33, 1 «che Ascanio è preso». Dunque, il Moro a questa altezza parrebbe già tornato dal volontario esilio presso Massimiliano d'Austria (ritorno avvenuto il 30 gennaio 1500), essere già stato sconfitto a Novara, l'8 aprile 1500, dopo il suo vano tentativo di riconquista del ducato, ed essere ormai prigioniero in Francia, nel castello di Lys-Saint-Georges

[9] Si vedano, oltre al son. 23 di BS, soprattutto i capitoli extravaganti presenti in Cd, Cp^1 e Cp^2, la cui pubblicazione è collocabile (con inevitabile approssimazione per la reticenza delle indicazioni tipografiche) in un arco d'anni compreso tra il 1496 e il 1502. Per tacere della sua nota implicazione in un procedimento di eresia, alla quale il tema della predestinazione non fu certo estraneo.

[10] Palesemente limite il caso del son. 287, che racconta una forzata partenza e una conseguente lontananza amorosa, nientemeno trasformato in *Soneto del moro quando perse el so paese*!

[11] Di scarso peso per un restringimento della datazione, a fronte di dati interni inoppugnabili (vedi *infra*), è la pur utile e acuta osservazione di Sander in merito all'esatta coincidenza della xilografia utilizzata con quella già presente in *La venuta del re di Francia in Italia e la rotta*, Brescia, Battista Farfengo, s. d. («1499» per Sander, mentre GOR retrodata a «ca. 1495»).

(dove trascorse la prima parte della sua lunga detenzione). Quanto al fratello, il cardinale Ascanio, venne fatto prigioniero dai veneziani (per essere poi consegnato ai francesi e rinchiuso, a sua volta, nella torre di Bourges) il 10 aprile 1500: data che pare il vero termine *post quem* desumibile con sicurezza dal contenuto dell'operetta.

Ma veniamo all'analisi dei dati ecdotici. *FGm* presenta, rispetto a BS e alle sue stampe *descriptae*, una serie di errori singolari, frequentemente (quando invece non si tratti di semplici sviste tipografiche) sotto specie di trivializzazioni (in linea con la natura prevedibilmente corriva di opuscolo popolare):

	Altri testimoni	*FGm*	
287, 2	sovente	soente	
287, 10	fida	e guida	[banalizzazione, che introduce una ripetizione di una parola in rima al v. 14]
287, 13	sio non vo	se non voglio	[introduce un'ipermetria]
403, 5	bisogna	bisogno	
404, 3	Dionisio	Dionyso	[*facilior*, trattandosi del tiranno siracusano]
406, 2	dricia	diricia	ipermetro

Altre lezioni singolari di *FGm* sono invece solo apparente adiafore, nascondendo di nuovo, in realtà, una banalizzazione:

	Altri testimoni	*FGm*	
287, 8	longi affanni	tropo affano	[errore d'anticipo: cfr. *pur troppo*, v. 9]
401, 11	se non virtu non val	se no non val virtu	[l'inversione trasforma il chiasmo di BS (*se non, virtù non val, non val ingegno*) in un più rassicurante parallelismo]
406, 6	e piange indarno	piange et indarno	[rispetto a BS (*in van se dole e piange, indarno crida*), è adiafora solo ammettendo in *FGm* una lettura *in van se dole <e> piange, et indarno*

			crida, che preservi la dittologia *dole e piange*: ma è forte il sospetto di un involontario spostamento di posizione della copula]

Sicuramente adiafore sono invece le lezioni seguenti (in qualche caso, tuttavia, ben svelanti un'attitudine di disinvolta rielaborazione):

	Altri testimoni	*FGm*	
287, 3	mi	el me	
287, 11	di	del	
287, 12	che forza è chel cor mi divida	chel cor convien che me divida	[l'intervento sembra evitare il forte accento di 5ª di BS]

Viene da chiedersi da quale edizione del Sasso *FGm* abbia esemplato i sei sonetti (di cui non è stata finora reperita alcuna testimonianza manoscritta). In mancanza di errori congiuntivi e insieme separativi di *FGm* in comune con qualsiasi altro testimone[12], possiamo tuttavia osservare almeno una serie di lezioni corrette di BS-*FGm* contro tutte le *descriptae*:

	BS-FGm	*Altri testimoni*
403, 7	è sol [+ MI]	el sol
404, 14	ha	*om.*
406, 13	in le fasse	in fasse

[12] Non sufficientemente probante la scrizione dubbia (latinismo ipercorretto o iperlatinismo?) di *hi* per *i* (articolo determinativo maschile plurale) a 405, 9, che *FGm* condivide con l'intera tradizione a stampa, di BS e tutte le sue *descriptae*. Un tratto caratterizzante, tuttavia, che porterebbe (a meno di coincidenze poligenetiche difficilmente opinabili o di supporre il ricorso allo stesso antigrafo, a noi sconosciuto, di BS) a escludere il già assai poco probabile utilizzo, da parte di *FGm*, di un esemplare manoscritto.

Certamente questi errori, introdotti nella tradizione da VE[1] e poi meccanicamente riprodotti dalle successive ristampe, non sono così inossidabilmente separativi da far escludere una possibile emendazione (come dimostra ancora una volta il caso di MI a 403, 7). Ma pare invero, alla luce dei precedenti elenchi di banalizzazioni e fraintendimenti, che le assai ridotte capacità di autonomo intervento correttorio di *FGm* rendano scarsamente plausibile questa evenienza[13]. Dunque, sia dal punto di vista testuale sia da quello cronologico, l'ipotesi che *FGm* abbia utilizzato come antigrafo una copia di BS sembra di gran lunga la più economica, e insieme suffragata o almeno non contraddetta, dai pur non numerosi dati di fatto a nostra disposizione. Ne consegue che *FGm* può essere a questo punto con buona approssimazione databile nel secondo semestre del 1500, dato che il Misinta chiese e ottenne il privilegio per stampare i *Sonetti e capituli* il 13 giugno 1500[14].

Massimo Malinverni

[13] Non mette conto di allegare come prova, ma nemmeno di trascurare del tutto, i casi in cui, a un'osservazione comparativa della *facies* tipografica minuta (abbreviazioni, fenomeni puramente grafici ecc.) delle diverse edizioni, *FGm* sembra coincidere in tutto e per tutto con BS. Cfr. in particolare i son. 403 e 405, non a caso praticamente assenti (tolto il caso di 403, 5, palese svista meccanica) dagli elenchi di errori e trivializzazioni appena forniti: quasi delle zone d'ombra, si direbbe, in cui le velleità riappropriantі e rielaborative dell'autore-compositore di *FGm* sembrano cedere il passo, forse per meccanica e ripetitiva stanchezza, a un'esemplazione pedissequa.

[14] Il documento è all'Archivio di Stato di Venezia, *Notatorio del Collegio*, 102, ed è stato segnalato da R. FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, in «Archivio Veneto», t. XXIII, 1882, parte I, pp. 84-212: «A Bernardino Misinta, 'habitator et stampador im Bressa', vennero a mano i *Sonetti e capitoli di Pamfilo Saxo*, e vuole stamparli. Molto gli costò il ms., gli costerà molto la stampa; ottiene perciò un privilegio di dieci anni, pena ai contravventori la perdita dell'opera e un ducato per esemplare».

La canzone «Or son pur solo» di Jacopo Sannazaro

Sonetti et Canzoni di Jacopo Sannazaro (d'ora in poi *SeC*), scrigno di componimenti di notevole bellezza, è ancora tra i canzonieri quattrocenteschi che attendono un'edizione commentata che renda l'opera accessibile anche a un pubblico non specialista[1].

Ad oggi, solo alcune delle liriche sannazariane sono state oggetto di specifiche riflessioni o analisi puntuali[2]; l'attenzione degli studiosi è stata spesso rivolta a considerazioni di tipo macrotestuale, rese necessarie dalla particolare situazione editoriale della *princeps*, pubblicata nel 1530 a pochi mesi dalla morte di Sannazaro[3]. In particolare, all'interno del macrotesto sannazariano poca attenzione è stata riservata alla canzone 41, *Or son pur solo, e non è chi mi ascolti*, che pure a una lettura attenta costituisce un nodo centrale nello sviluppo narrativo della raccolta.

---

[1] L'edizione corrente di *Sonetti et canzoni* è in I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961.

[2] Cfr. quella dedicata al son. 79 da G. VELLI, *Un sonetto del Sannazaro*, in ID., *Tra lettura e creazione: Sannazaro, Alfieri, Foscolo, Padova*, Antenore, 1983, pp. 57-72; e R. FANARA, *Per il commento ai Sonetti et canzoni di I. Sannazaro (Lettura dei sonetti 1-3)*, in «Per leggere», XXIX, 2015, pp. 25-50.

[3] *Sonetti et canzoni di m. Iacobo Sannazaro gentilhomo napolitano*, in Napoli, per Ioanne Sultzbach alemano, 1530. Com'è noto, l'organicità delle due sezioni che la compongono, difesa da A. MAURO sulla base del modello petrarchesco (cfr. *Nota al testo* di I. SANNAZARO, *Opere volgari*, op. cit., p. 448), fu messa in dubbio da C. DIONISOTTI (cfr. *Appunti sulle* Rime *del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 161-211; rist. in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. II [*1963-1971*], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 1-37) secondo il quale la seconda parte di *SeC* sarebbe autonoma rispetto alla prima e avrebbe un legame molto più stretto con l'altra grande opera volgare di Sannazaro, quell'*Arcadia* la cui voce narrante, nella prosa VII, 27, esplicitamente si dichiara *alter ego* pastorale dell'autore (come edizione di riferimento per l'*Arcadia* assumiamo I. SANNAZARO, *Arcadia*, intr. e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013). Questa linea di discontinuità tra le due sezioni di *SeC*, di solito seguita dagli interpreti successivi (come M. SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in ID., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341; T. R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della* princeps *delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85*, in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 19-51), non è tuttavia condivisa da R. FANARA (di cui cfr. *Strutture macrotestuali nei* Sonetti et canzoni *di Jacobo Sannazaro*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000; e specificatamente sui primi tre componimenti: EAD., *Per il commento…*, art. cit., pp. 25-50), che vede nei motivi metatestuali un possibile elemento di continuità: ipotesi che convince in particolare per i componimenti 1-3 della prima parte, dichiaratamente proemiali.

Prima di addentrarci in considerazioni complessive, tuttavia, sembra doveroso restituire centralità ai versi del componimento sannazariano: un accorato notturno, colmo di profonde riflessioni esistenziali, nel quale l'io lirico vive un momento di solitudine e smarrimento causato dalla passione amorosa. L'ambientazione notturna, entrata nella lirica volgare a partire dal modello petrarchesco, costituisce un suggestivo scenario di molta lirica aragonese[4], ma in *Or son pur solo* colpisce particolarmente perché i motivi topici della solitudine dell'amante e del dialogo con la natura divengono pretesto per un'amara riflessione sull'esistenza umana.

La nostra lettura sarà condotta sulla base del testo tràdito dalla *princeps* (cc. 25*r*-27*v*)[5], ma arricchito da un apparato critico che tiene conto delle varianti dei principali manoscritti che lo tramandano, tra i quali spiccano per importanza il ms. Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (RN, cc. 63*v*-65*r*) e il ms. Magliabechiano VII 720 della Nazionale di Firenze (FN4, cc. 61*v*-63*r*)[6], le cui lezioni sono state direttamente verificate[7]. Le varianti sostanziali di MA[1] (Milano, Bibl.

---

[4] Cfr. R. CONSOLO, *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana nella Napoli aragonese*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVI, 1979, pp. 524-33.

[5] La *princeps* presenta un solo errore, corretto a testo: **29** vedesti ir solo] uedesti il solo. Nella trascrizione della stampa, così come dei manoscritti, si adotteranno i seguenti criteri: regolarizzazione dei segni di interpunzione, degli accenti, degli apostrofi, delle minuscole e delle maiuscole; soppressione di *h* etimologica o pseudoetimologica; sua eliminazione dai grafemi *cho/gho*, *cha/gha*, *chu/ghu*; regolarizzazione del suo impiego in funzione diacritica e negli interiettivi; distinzione tra *u* e *v*, uniformazione di *y* e *j* in *i*, riduzione a *-i* della doppia *-ii*; sostituzione dell'*et* e dell'*ad* latineggiante con *e* e *a* davanti a consonante, operazione inversa davanti a vocale; normalizzazione delle grafie *cie*, *gie*, *scie*; risoluzione dei dittonghi latineggianti *ae*, *oe* in *e*, del gruppo *ph* in *f*, e del gruppo *mph* in *nf*; assimilazione dei nessi *-bc-*, *-bg-*, *-bs-*, *-bt-*, *-ct-*, *-mn-*, *-ps-*, *-pt-*, *-ns-* (solo nelle voci del verbo *mostrare*); riduzione di *-ti*, *-cti*, *-pti* + voc. a *-zi* + voc.; attribuzione alla *x* del valore di *-s-* davanti a consonante, sua assimilazione davanti a *-c-*, sua conservazione in posizione intervocalica; regolarizzazione dei casi di raddoppiamento consonantico dopo altra consonante, delle occorrenze di *n* davanti a *p/b*, anche in fonosintassi, e della scrizione *-ngn-* per *-gn-*. Conservazione della *y* soltanto nei nomi propri e nei nomi geografici, purché motivata da radice etimologica; delle grafie latineggianti *-bm-*, *-cl-*, *-dv-*, *-pl-*, *-ns-* (se derivata dai prefissi latini *in-*, *con-*, *trans-*); del grafema *x* in posizione intervocalica; dell'alternanza *-c(i)-/-z(i)-*; di tutti i raddoppiamenti e gli scempiamenti in contrasto con la norma moderna.

[6] Si seguono le sigle adoperate nell'edizione Mauro. Per FN4 cfr. P. V. MENGALDO, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXIX, 1962, vol. 139, pp. 219-45; C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'Canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», LV, 1997, pp. 111-26 (di cui si segue la distinzione tra le mani *a* e *b*). Per RN cfr. T. R. TOSCANO, *Il primo 'canzoniere' di Sannazaro*, in ID., *Tra manoscritti e stampati*…, op. cit., pp. 49-82.

[7] Gli errori di RN, non segnalati in apparato, sono i seguenti: **17** tu luna] tua luna **29** mi vedesti ir solo] mi uede *su* a *iniziale* de ir solo **84** 'l duol] del duol. Quanto a FN4, codice composito in cui più copisti trascrivono testi sannazariani (e di altri autori), si ricorda che a tramandare *SeC* 41 è la mano *a* (cc. 61*v*-63*r*), seppur con delle correzioni, a volte dello stesso copista, a volte di una mano differente. Gli errori di FN4 non riportati in apparato sono i seguenti: **2** queste] *om.* **47** quel core adamantino] chel cor adamano **91** po']

Ambrosiana, A 8 sup., cc. 29*r*-30*v*) e NO (Napoli, Bibl. Oratoriana dei Girolamini, XXVIII 1 8, pp. 4-9), sono state attinte dall'apparato critico di Mauro[8]; saranno invece escluse dall'apparato le varianti puramente grafiche o grafico-fonetiche dei due manoscritti principali[9]. Ai fini del commento risulteranno utili i riscontri intertestuali rinvenuti mediante la *Biblioteca italiana*, sito (bibliotecaitaliana.it) a cui si rimanda per le edizioni di riferimento.

METRO: canzone di 7 stanze di 13 vv. a schema ABCBAC cDdEeFF, con congedo uguale alla sirma: aBbCcDD.

Or son pur solo, e non è chi mi ascolti
altro che sassi e queste querce amiche,
et io, se di me stesso oso fidarme.
O secretari di mie pene antiche,
a cui son noti i miei pensieri occolti, 5
potrò fra voi securo or lamentarme?
Poiché non trovo altr'arme
contra ai colpi d'Amor, che preme e sforza
questa frale mia scorza
a soffrir più ch'uom mai soffrisse in terra; 10
talché, se l'aspra guerra
pietà non tempra, il sol morir mi è gioia;
ché, a chi mal vive, il viver troppo è noia[10].

---

priuo. Le correzioni introdotte dalla mano *a* sono le seguenti: **24** che 'l mio mal] chel m *con apostrofo aggiunto in seguito, poi cassato* ch'el mio mal **35** i miei guai] sparsj *cassato* mej guaj. Gli interventi correttivi, spesso solo grafici, operati in un secondo momento presumibilmente da un'altra mano, sono invece: **4** antiche] antique *sottolineato* antiche **10** ch'uom] che huom *con* e *cassata e apostrofo* ch'huom **12** il sol morir mi è gioia] il sol mj e gioya *j cancellata e sostituita con un apostrofo e in interlinea* morir **14** ucelli] aucelli *la* a *scritta in interlinea su cassatura illeggibile* **16** e i venti] et i *aggiunti in interlinea su cassatura illeggibile* uenti **17** mi accorgo] macorgo *poi aggiunto apostrofo e raddoppiata la* c *in interlinea* **45** donna] dona *con segno abbreviativo aggiunto in seguito, sottolineato e poi cassato, corretto in interlinea in* donna. Questa stessa mano aggiunge l'ultimo verso, nella forma della *princeps*, su un *Finis* contorniato da motivi geometrici e scritto da *a*, che si ferma al penultimo verso.

[8] I. SANNAZARO, *Opere volgari*, op. cit., pp. 451-61.

[9] Non riportate in apparato al fine di non appesantirlo: **1** mi ascolti] mascolti RN m'ascolti FN4*a* **3** se] si RN FN4*a* **5** i miei] imei RN FN4*a* **6** securo] sicuro FN4*a* **11** se] si RN **12** mi] me RN **25** chel] che il FN4*a* desir] disir RN **39** mi] me FN4*a* **40** se] si RN FN4*a* **41** dal dolor] da dolor FN4*a* **42** nemico] nimico RN inimico FN4*a* **43** risospinto] risuspinto RN **44** de] di RN sospirando] suspirando RN **45** de] di RN **49** di] de RN **50** mi] me FN4*a* **52** e'n tanta] et in tanta RN **58** guidardon] guiderdon RN **60** nemica] nimica FN4*a* **61** di] de RN **65** si] se FN4*a* **71** cangi] cange RN cangie FN4*a* **79** poria] potria FN4*a* **81** foco] fuogho RN **83** po'] puo RN FN4*a* **89** che veglio] chi ueglio RN **91** po'] puo RN **92** se] si RN FN4*a* **90** desiar] disiar RN FN4*a* non dee più] no de piu FN4*a* lunga] longa RN.

[10] **1-6.** *Or … occolti*: come possibile modello cfr. CARITEO, *Endimione*, canzone 1, 1-6 («Tra *questi boschi* agresti, / selvaggi, aspri et incolti, / *ov'io son solo, et altri non mi vede*, / posso far manifesti / *i miei tormenti accolti* / e 'l foco, che l'afflicta alma possede»). **1.** O*r … solo*: cfr. S. AQUILANO, *Strambotti*, 14, 6 («*Ch'io son pur solo*, et son quietati i venti»). *non…ascolti*: cfr. BOIARDO, *Pastorale*, 5, 71 («*ma non ha chi me ascolti* e non ho voce»). Interessante, sebbene in prosa, la variazione presente in *Arcadia*, VIII, 45 («E

4 pene] piaghe NO **5** pensieri] martiri MA[1] occolti] accoltj FN4*a* **6** fra voi securo] sicur fra uoi MA[1] **7** poiché] che già RN MA[1] **8** contra ai colpi] contra i colpi RN contra colpi FN4*a* contro i colpi MA[1] **9** frale mia scorza] mia frale scorza FN4*a* MA[1] **10** a soffrir più ch'uom mai soffrisse in terra] ad suspiri quel chu(n) mai uide i(n) terra RN a soffrir quel che huom maj no(n) uide interra FN4*a* MA[1]

Sin dall'*incipit* (destinato a indurre il Monti a un vero omaggio imitativo)[11], la canzone introduce il lettore nella condizione psicologica dell'io lirico; il poeta, infatti, esordisce con un chiaro smacco temporale rispetto al passato: «Or» in posizione incipitaria presenta una nuova compagine spirituale ed esistenziale di solitudine e spaesamento, esacerbata dallo scenario notturno, non ancora esplicitato, ma cardine per l'interpretazione del testo. Suggestivo appare poi l'accostamento tra i destinatari naturali, «sassi e queste querce amiche» (v. 2), pienamente consonanti con la passata esperienza bucolica del poeta, e l'introspettivo dubitare delle proprie facoltà intellettive: «se di me stesso oso fidarme» (v. 3). Il poeta si presenta indirettamente come l'autore dell'*Arcadia*, apostrofando i sassi e le querce come «secretari di mie pene antiche» (v. 4). «*S*ecretari» è chiara memoria petrarchesca, interessante per lo slittamento del significato: in Petrarca il riferimento era al pensiero, strumento di Amore e suo intermediario con il poeta («Amor mi manda *quel dolce pensero* / *che secretario anticho è fra noi due*»: *Rvf*, 168, 1-2); nella canzone, invece, passa a indicare destinatari concreti, mentre argomenti della confidenza sono proprio i «pensieri occolti» (v. 5). I primi versi echeggiano, nel consueto rapporto di influenza reciproca tra i due poeti[12], l'*incipit* di *Tra questi boschi agresti* di Cariteo («Tra *questi*

---

che parlo io? E *chi mi ascolta altro che* la risonante Eco?»); per lo scenario bucolico cfr. anche *Arcadia*, IVe, 15 («*Chi vuole udire* i miei sospiri in rime, / […] / legga per *queste querce e per li sassi*»). **4.** *secretari*: 'confidenti fidati', cfr. *Rvf*, 168, 2 («che *secretario* anticho è fra noi due»). *pene antiche*: cfr. L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, 23, 2 («alle mie *antiche pene*»). **5.** *pensieri occolti*: cfr. GALLI, 126, 1 («celar se pote ogne *occulto pensiero*»). **8-9.** *Contra … amor*: cfr. *Rvf*, 3, 46 («Tempo non mi parea da far riparo / *contra colpi d'Amor*: però m'andai / secur, senza sospetto»). *Sforza: scorza*: cfr. *Rvf*, 278, 36, unitamente a *Rvf*, 361, 26. Per *frale … scorza* è da intendersi 'effimero corpo mortale'. **10-11.** Cfr. *Rvf*, 264, 110-11 («quando novellamente io venni *in terra* / *a soffrir l'aspra guerra*»). **12-13.** *Tempra* per 'attenui, mitighi'. Cfr. A. SFORZA, 65, 10-11 («Disio e *pietà* che accende el fuocho e *tempra* / e dove in pena vivo e *lieto moro*»). Per il proposito di morte cfr. *Rvf* , 312, 12-13 («*Noia m'è 'l viver* sí gravosa et lunga / ch' *i' chiamo il fine*»).

[11] Cfr. V. MONTI, *Poesie liriche*, 47, 13 («*Or son pur solo*; e in queste *selve amiche* / *non v'è chi ascolti* i miei lugubri accenti / altro che i *tronchi delle piante antiche*»).

[12] Le notevoli affinità tra i versi di Sannazaro e Cariteo sono state notate in primo luogo in B. GARETH, *Le*

boschi agresti, / selvaggi, aspri et incolti, / *ov'io son solo*, *et altri non mi vede*, / posso far manifesti / *i miei tormenti accolti* / e 'l foco, che l'afflicta alma possede» c. 1, vv. 1-6)[13]. Possibile una comune fonte properziana individuata da Pèrcopo[14], ma è forte specialmente la corrispondenza tra i due testi volgari, puntellata da ulteriori echi presenti nella canzone, per i quali si rimanda ai riscontri.

Il poeta, scelti i propri destinatari e interrogatosi sull'opportunità del proprio canto (v. 6), esplicita il motivo delle sofferenze: «l'aspra guerra» (v. 11) di Amore, presentata come una battaglia che continua da tempo e che si è cercato variamente di stornare, al punto da non trovare più nuove armi per combatterla (v. 7). Pur nella vaga speranza che l'amata possa dimostrarsi pietosa (v. 12), si presenta come risolutiva e portatrice di gioia solo la morte, con il ricorso, che chiude con maestria la strofa, a un'espressione sentenziosa che sposta il focus dalla sofferenza del poeta a una condizione esistenziale universale: «a chi mal vive, il viver troppo è noia» (v. 13).

Rifugiarsi in solitudine in uno scenario naturale è topico a partire da *Rvf* 35, ma qui la collocazione bucolica ha un significato pregnante a causa del legame macrotestuale che la seconda parte di *SeC* ha con l'*Arcadia*, sua ideale prima parte[15]. Se in *Rvf* 35 il poeta conduceva il proprio dialogo con Amore stesso (vv. 12-14), e «monti et piagge / et fiumi et selve» (vv. 9-10) conoscevano i suoi tormenti solo di riflesso, qui i destinatari privilegiati di Sannazaro sono proprio gli elementi naturali e Amore il consueto avversario, fonte di sofferenza. *Or son pur solo* è peraltro in stretto dialogo con la sestina 33, testo proemiale della seconda parte, dove il poeta presenta come passata l'esperienza arcadica, ma, abbandonando i consueti boschi,

---

rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali, a cura di E. Pèrcopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892, che è tuttora l'edizione di riferimento. Cfr. anche G. PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993, specialmente le pp. 51-58, 73-74, 82-83.

[13] Si tratta del diciannovesimo componimento nella numerazione continua proposta in E. FENZI, *Benet Garret detto Cariteo*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni, T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 348-57.

[14] Cfr. PROPERZIO, I, XVIII, 14: «*Haec certe deserta loca et taciturna querenti, / et vacuum Zephyri possidet aura nemus: / hic licet occultos proferre inpune dolores, / si modo sola queant saxa tenere fidem*» (cfr. B. GARETH, *Le rime*, op. cit., p. 19).

[15] Cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti*, art. cit., in particolare le pp. 10-11.

incorre in una nuova passione: «quando *a l'uscir de le dilette selve* / mi senti' ritener da un forte laccio, / per cui cangiar conviemmi e vita e stile» (vv. 4-6). La reazione istintiva dell'io lirico è cercare nuovamente rifugio negli amati scenari bucolici: «scorgendo i segni d'altra guerra, / *pensai di rimboscarmi a le mie selve*» (vv. 10-11). In *Or son pur solo* il poeta, pur avendo abbandonato il genere pastorale, torna effettivamente in luoghi boschivi per trovare un qualche conforto in uno scenario familiare e benevolo.

Certo le fiere e gli amorosi ucelli
e i pesci d'esto ameno e chiaro gorgo 15
il sonno acqueta, e l'aria e i venti, e l'acque;
sola tu, luna, vegli; e ben mi accorgo
che ver' me drizzi gli occhi onesti e belli,
né mai la luce tua com'or mi piacque.
Tu sai ben quanto tacque 20
la lingua mia e quanto in sé ritenne,
dal dì che ad arder venne
l'anima serva in questo carcer fosco.
Or che 'l mio mal conosco,
che 'l desir via più cresce e mancan gli anni, 25
comincio teco a ricontar miei danni[16].

[16] **14-16.** *Le fiere … il sonno acqueta*: cfr. *Rvf*, 164, 1-5 («Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace / *et le fere e gli augelli il sonno affrena*, / Notte il carro stellato in giro mena / et nel suo letto *il mar senz'onda giace*, / vecchio, penso, ardo, piango»), forse con il filtro di BOIARDO, *Amorum libri*, 104, 119-21 («e porto invidia a ogni animal terreno / che *alor se aqueta* e non sente il mio dolo. / *Dormen* li *ocelli* in fronda al ciel sereno, / le *fere* in bosco e né frondusi dumi, / *nei fiumi e' pesci* e dentro al salso seno»). **14.** *amorosi ucelli*: cfr. PETRARCA, *Rime disperse e attribuite*, 95, 3; per l'associazione fiere-uccelli cfr. tra gli altri POLIZIANO, *Rime*, 122, 13-4 «ché le *fiere* e gli *uccelli* / ardon d'amore il maggio». **15.** *chiaro gorgo*: cfr. *Rvf*, 227, 13. **16.** *sonno acqueta*: cfr. *SeC*, 60, 5 («e benchè *in sonno acquete* i miei desiri») e *SeC*, 62, 12 («O *sonno*, o requie e triegua degli affanni, / che *acqueti* e plachi i miseri mortali»). Cfr. anche *Arcadia*, VIIe, 56 («*non com'altri animai m'acqueta il sonno* / ma allor mi desto a pianger per le piagge»). **17.** *Tu luna*: cfr. BOIARDO, *Amorum libri*, 104, 31 («Diceti, stelle, e *tu splendida luna*»); per invocazioni alla luna cfr. anche CARITEO, *Endimione*, son. 65, 9 («Poi che *tu, Luna* mia, *vedi et intendi*»). **18.** *Drizzi … occhi*: 'rivolgi'; cfr. DANTE, *Rime*, 12, 12 («ma *drizza li occhi* al gran disio che m'arde») e *Par*. I, 101 («*li occhi drizzò ver' me* con quel sembiante»). *occhi onesti e belli*: cfr. *Rvf*, 59, 13 («*lumi honesti et belli*»). **20-21.** *Tacque la lingua mia*: cfr. *Rvf*, 23, 58 («et già mai poi *la mia lingua non tacque*»). **23.** *Carcer fosco*: si fa riferimento alla concezione platonica del corpo come prigione dell'anima; cfr. B. PULCI, 103, 101 («mentr'è rinchiuso in questo *carcer fosco*») e TEBALDEO, *Rime*, 132, 6-7 («liber mi sciolga e de 'sto *carcer fosco*, / poi che Amor crudo e perfido conosco»). **24.** *Il mio mal conosco*: cfr. *Rvf*, 264, 136 («et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio»). **25-26.** *Mancan gli anni*: 'diminuiscono gli anni da vivere'; cfr. *SeC*, 74, 9-11 («Così dì e notte manca, / né *col mancar degli anni* / manca di tanti affanni»). **26.** *ricontar miei danni*: 'passare in rassegna'; cfr. *Rvf*, 89, 3-4 («lungo fora a *ricontarve* / quanto la nova libertà m'increbbe») e *Rvf*, 129, 56-57 («indi *i miei danni a misurar* cogli occhi / comincio»); per l'intero periodo cfr. CONTI 65, 6-8 («La guerra è lunga et crudel troppo, et gli *anni* / *men freschi*, stanchi sotto il gran martire: / la spene m'abbandona, e il *gran disire* / sempre *più ardente* trovo né *miei danni*»).

14 gli amorosi ucelli] l'amorosj aucellj FN4*a* **16** e l'aria] e l'aer NO **18** drizzi] addrizi MA[1] **26** ricontar miei danni] racontar mei danni RN FN4*a* MA[1]

La seconda strofa si popola degli animali che abitano il paesaggio campestre in cui si è rifugiato il poeta, attanagliato dall'insonnia, tipico sintomo d'amore, mentre fiere, uccelli e pesci godono il riposo del sonno. Il riferimento al sonno consolatore degli affanni (v. 14) è tipico nella produzione sannazariana, a partire dagli altri sonetti del ciclo ad esso dedicati (*SeC*, 60-68)[17]; ma la medesima contrapposizione tra gli animali ristorati dal riposo e il poeta vegliante è descritta in *Arcadia*, VIIe, 5-6: «*non com'altri animai m'acqueta il sonno* / ma allor mi desto a pianger per le piagge», unico canto intonato da Sincero[18]. La rassegna discende dal modello virgiliano (*Aen.*, IV, 522-531) e petrarchesco (*Rvf*, 164, 1-4) ma sembra guardare direttamente a Boiardo, *Amorum libri*, 104, 119-121: «e porto invidia a ogni animal terreno / che *alor se aqueta* e non sente il mio dolo. / *Dormen* li *ocelli* in fronda al ciel sereno, / le *fere* in bosco e né frondusi dumi, / *nei fiumi e' pesci e dentro al salso seno*». La situazione è la medesima, ma in Sannazaro il «salso seno» diventa l'«ameno e chiaro gorgo» (v. 15) di Napoli, come rilevato da Tobia Toscano[19]. Il destinatario privilegiato dell'io lirico in Boiardo è peraltro a notte, nonostante la breve apostrofe rivolta alla luna al v. 31; in Sannazaro questa avrà, invece, massima rilevanza, forse su ispirazione ancora di Cariteo, che a un'amata di nome Luna dedica il suo intero canzoniere, l'*Endimione*.

Il poeta decide di rivolgere quindi un accorato canto alla luna, presentando retrospettivamente l'intera esperienza amorosa, a partire dalle sue manifestazioni esteriori. L'astro sembra già avvertito della passata volontà di tacere i patimenti amorosi («tu sai ben quanto tacque / la lingua mia e quanto in sé ritenne», vv. 20-21), ma solo adesso, presa coscienza della reale entità dei sentimenti provati («or che 'l

[17] Cfr. R. FANARA, *Strutture macrotestuali*, op. cit., pp. 51-59.
[18] Su *Arcadia* VIIe interessante il contributo di I. BECHERUCCI, *Le ecloghe non ecloghe*, in EAD., *L'alterno canto del Sannazaro, Primi studi sull'Arcadia*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2012, pp. 61-88.
[19] Cfr. T. R. TOSCANO, *Il primo 'canzoniere'*…, art. cit., p. 62.

mio mal conosco, / che ’l desir via più cresce» vv. 24-5), il poeta decide di esplicitarli. Interessante per questi versi il confronto con *Rvf* 23, altro testo a cui sicuramente Sannazaro guardava nella composizione, come dimostrano i molti riscontri emersi. Prima della trasformazione in cigno, il poeta affermava: «solo lagrimando / là ’ve tolto mi fu, *dì e nocte andava* […] et *già mai poi la mia lingua non tacque*» (vv. 55-58); la situazione sannazariana è infatti differente: l’io lirico aveva scelto la via del silenzio, laddove Petrarca continuava metaforicamente il suo canto come cigno, rassegnandosi alla trasformazione imposta da Amore. Negli ultimi versi della stanza la memoria del «ricontarve» petrarchesco (*Rvf*, 89, 3) sembra innestarsi su versi contiani: «La guerra è lunga et crudel troppo, et gli *anni* / *men freschi*, stanchi sotto il gran martire: e il *gran disire* / sempre *più ardente* trovo ne’ *miei danni*» (65, 6-8).

Quante fïate questi tempi adietro,
se ben or del passato ti rimembra,
di mezza notte mi vedesti ir solo?
A pena allor traea l’afflitte membra 30
per fuggir un pensier noioso e tetro
che fea star l’alma per levarsi a vuolo;
e per temprar mio duolo,
credendo che ’l tacer giovasse assai,
non t’apersi i miei guai; 35
ma se ’l tuo cor sentì mai fiamma alcuna,
e sei pur quella Luna
ch’Endimïon sognando fe’ contento,
conoscer mi potesti al gir sì lento[20].

[20] **27-29.** *Quante fiate … ir solo*: cfr. *Rvf*, 281, 1 («*quante fiate* al mio dolce ricetto»), ma soprattutto ivi, vv. 5-8 («*Quante fïate sol*, pien di sospetto, / *per luoghi ombrosi et foschi mi son messo* / cercando col penser l’alto diletto / che Morte à tolto, ond’io la chiamo spesso»). **28.** *del … rimembra*: cfr. *Rvf*, 53, 30-31 («quando si *rimembra* / *del tempo andato*»). **29-32.** *Ir solo … levarsi a volo*: cfr. *Rvf*, 169, 24 («et fammi al mondo *ir solo*, / ad or ad ora a me stesso *m’ involo* pur lei cercando che fuggir devria»), e ancora ivi, v. 6, dove *levarsi a volo* ha la medesima accezione di ‘abbandonare il corpo’, causando quindi la morte dell’amante («che *l’alma* trema *per levarsi a volo*»). **30.** *Appena traea*: ‘conducevo a stento’; cfr. *Rvf*, 16, 5-6 («indi *trahendo* poi *l’antiquo fianco* / per l’extreme giornate di sua vita»). **31.** *Pensier noioso e tetro*: cfr. *Rvf*, 72, 26-27 («ché ’nsin allor io giacqui / a me *noioso et grave*»). **33.** *Temprar … duolo*: ‘lenire la mia sofferenza’; cfr. *Rvf*, 282, 8 («onde col tuo gioir *tempro ’l mio duolo*»). **34.** *Tacer giovasse*: cfr. SERDINI, 71, 58-59 («esser sempre arso e *non m’aver giovato / il mio lungo tacer* né aver gridato!»). **35.** *Miei guai*: tessera petrarchesca, cfr. *Rvf* , 3, 7, poi ripresa largamente nella lirica successiva, cfr. tra gli altri CONTI, 101, 1 e 142, 12. **36.** *Mai fiamma alcuna*: cfr. *Rvf*, 264, 42-4 («de l’imagine sua quand’ella corse / al cor, là dove forse / *non potea fiamma* intrar per altrui face»). **37.** *Sei … quella luna*: cfr. S. AQUILANO, *Epistole*, 4, 55 («Ma *tu* che sei nel ciel *fulgente luna*»). **38.** *Endimion*: compare qui il mitico pastore amato da Selene;

27 quante fiate] oh quante fiate MA[1] questi tempi adietro] questo tempo adrieto FN4*a* **28** ti rimembra] ui rimembra RN appena] che apena MA[1]

Ha inizio, dunque, nella terza stanza la retrospettiva sulla storia d'amore del poeta, caratterizzata dalle consuete veglie notturne, trascorse nei boschi, sotto lo sguardo attento della luna, a quel tempo non ancora confidente, ma attenta osservatrice. Rispetto all'eco petrarchesca dei vv. 27-30 (*Rvf*, 281, 5-6 «*Quante fiate sol*, pien di sospetto, / *per luoghi ombrosi et foschi mi son messo*»), l'immagine ha delle sfaccettature diverse: l'amata di Sannazaro è viva, e vi è ancora possibilità di corrispondenza, lo sfogo lirico espresso nei boschi sembra un passaggio transitorio. Innovativa è anche l'ambientazione dichiaratamente notturna del passo (v. 29) e interessante il riferimento alla morte, che Petrarca dice di invocare spesso («cercando col penser l'alto diletto / che Morte à tolto, ond'io la chiamo spesso» vv. 7-8), Sannazaro di voler evitare («per *fuggir* un pensier noioso e tetro / che fea star l'alma per levarsi a volo»: vv. 31-2). Suggestiva è l'immagine del poeta che, per fuggire il desiderio di morte, trascina con fatica le proprie «afflitte membra» (vv. 30-31): l'indugio tradisce il desiderio di cedere a questa lusinga, già vagheggiata nella prima strofa (vv. 12-13), e avversata con difficoltà.

Il proposito iniziale di tacere le sofferenze per non esacerbarle narrandole, motivo già presente nella sirma della strofa precedente (vv. 20-26), viene qui nuovamente esplicitato (vv. 33-35), nel quadro di una nuova apostrofe alla Luna-Selene. Se la dea fosse memore della sua mitica passione per Endimione, dovrebbe aver riconosciuto, pur nel passato silenzio del poeta, i segnali della sua sofferenza d'amore. La ricerca di un pubblico avvertito, che conosce la passione e le sue implicazioni, precetto stilnovistico (cfr. Dante, *Tanto gentile*, 11) e poi petrarchesco («ove sia *chi per prova intenda amore*, / spero trovar pietà, nonché perdono», *Rvf*, 1,

---

proprio in virtù di tale passione la Luna dovrebbe comprendere le sofferenze del poeta. Cfr. CARITEO, *Endimione*, sest. 3, 31-33 («*Endimion*, quell'amorosa Luna, / chiudendo in somno il tuo beato lume, / ti die' del ciel la più felice parte»); Endimione è nominato anche in *Arcadia*, III, 21, dove viene descritta la sua raffigurazione sulla porta dipinta del tempio di Pales. **38.** *sognando … contento*: cfr. *Rvf*, 212, 1 («Beato *in sogno* et di languir *contento*»). **39.** *Gir lento*: si fa riferimento al movimento della Luna nel cielo notturno.

7-8), si declina qui in una veste inedita, perché l'interlocutrice è la luna. Di fatto la confessione che il poeta si propone di fare al termine della seconda strofa, nella terza viene solo accennata con rapide pennellate: la disamina delle azioni e delle sofferenze patite si preciserà nelle strofe successive. Questo indugio potrebbe essere segno di una reticenza del poeta-personaggio che, pur nel desiderio di dare sfogo alle proprie sofferenze, dilaziona la confessione, appurando prima la disposizione dell'interlocutore a comprendere, e a non giudicare negativamente quanto si sta per narrare.

Che potea far, se d'ogni speme in bando 40
e dal dolor mi vedea preso e vinto,
e 'l sonno era nemico agli occhi miei?
Talor, in queste selve risospinto,
scrivea di tronco in tronco sospirando
de la mia donna il nome, e ben vorrei 45
che fusse or noto a lei:
forse quel core adamantino e fiero,
non resistendo al vero,
a pietà si movesse di mia sorte
e mi togliesse a morte, 50
ché sola ella il pò far con sue parole;
e 'n tanta pioggia mi mostrasse il sole![21]

[21] **40.** *D'ogni … bando*: 'senza poter nutrire più speranze'; cfr. *Rvf*, 216, 8 («mi tengon ad ogni or *di pace in bando*»). **41.** *Dal dolor … preso e vinto*: cfr. GALLO, *A Safira*, 62, 12 («e tanto d*al dolor fui preso e cinto*»). Per la dittologia cfr. BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano*, 46, 7 («ma Giove ho *vinto e preso*»). **42.** *Nemico … occhi miei*: cfr. *Rvf*, 129, 15-16 («ogni habitato loco / è *nemico* mortal degli *occhi miei*»). **44-45.** *Scrivea … il nome:* l'immagine, già presente nella tradizione classica (cfr. VERG., *Ecl*., 10, 53-54: «*Malle pati tenerisque meos* incidere amores / arboribus*: crescent illae, crescetis, amores*»), è ricorrente in *Arcadia*, Prologo 2, III 22, VI 1, XIIe 2 e 23-28, e in particolare in Ie 103-104 («Quest'alberi di lei sempre ragionano / e *nelle scorze scritta* la dimostrano») e XIe 13-15 («E tu, che fra le selve occolta vivi, / Eco mesta, rispondi a le parole, / e quant'io parlo *per li tronchi scrivi*»). L'immagine è presente anche in S. AQUILANO, *Strambotti*, 12, 45 («*El nome tuo*, che al cor mi scrisse Amore; / ché se 'l *descrivo in qualche tronco* o saxo») e N. DA CORREGGIO, *Rime*, 364, 31-32 («Io mi ricordo ancor quando *su gli aceri / scrivevo el nome tuo*»). **44.** *sospirando*: atteggiamento topico dell'innamorato; cfr. *Rvf*, 30, 29 («che *sospirando* vo *di riva in riva*»), ma già CAVALCANTI, *Rime*, 34, 27-28 («ma sempre *sospirando* e vergognose / *lo nome de la mia donna chiamate*»). Per il motivo dell'invocazione continua del nome della donna amata, cfr. *Rvf*, 61, 9-10 («le voci tante ch'io / chiamando *il nome de mia donna* ò sparte»); l'immagine dei nomi scritti sui tronchi degli alberi tornerà poi in ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XXIII e in particolar modo alle ottave 103 e 107. **47-49.** *Core adamantino*: 'duro come il diamante'; per l'intero periodo cfr. BOCCACCIO, *Rime*, II, 13, vv. 6-8 («*forse* ch'ancor piatà troveria modo / di fare il *petto, adamantino e sodo*, / *trattabil*, d'esta donna, in mio favore»); cfr. anche CONTI, 114, 9-10 «Ma quello *adamantino et fiero smalto*, / onde arma il *cor sì duro* e il freddo petto»; di tutti è antecedente *Rvf*, 23, 25-26 («facto avean quasi *adamantino smalto* / ch'allentar non lassava il duro affetto»). **49-52.** *A pietà … il sole*: tematicamente affine a *Rvf*, 22, 28-30 («vedess'io in lei *pietà*, che 'n un sol giorno / *può ristorar* molt' anni, e 'nanzi l' alba / puommi arichir dal tramontar del *sole*»).

40 che potea far] che possea più NO **43** queste selve] questa selua MA[1] **45** e ben vorrei] et hor uorrej FN4*a* **46** che fusse hor noto ad lei] chel se uedesse lei RN che se scourisse allej FN4a che sel uedesse lei MA[1] **47** fiero] fero MA[1] **51** che sola ella il po' far] addolcendo il mio mal RN MA[1]

Il passato e il presente del poeta sono accumunati dai sintomi del *morbus amoris*: l'assenza di speranza, il dolore, l'insonnia. Il v. 42 «e 'l sonno *era nemico agli occhi miei*» riecheggia i petrarcheschi «per alti monti et per selve aspre trovo / qualche riposo: ogni habitato loco / è *nemico* mortal *degli occhi miei*» (*Rvf*, 129, 15-16). Il quadro è tuttavia differente: la frequentazione di luoghi solitari non riesce a lenire la sofferenza del poeta, l'insonnia impedisce qualsiasi riposo e porta l'amante a scrivere insistentemente il nome dell'amata sui tronchi degli alberi. L'immagine dei nomi incisi o scritti sulle cortecce è già presente nella tradizione classica, a partire dal prototipo virgiliano («*malle pati tenerisque meos* incidere amores / arboribus*: crescent illae, crescetis, amores*», *Ecl*., 10, 53-54), e viene variamente ripresa anche in *Arcadia*, in piena consonanza con l'ambientazione pastorale[22]. Rispetto al precedente virgiliano e agli altri usi dell'autore, peraltro, in questo caso l'azione, presentata come passata, assume un significato nuovo, quale testimonianza dell'intensità della passione provata. Il poeta infatti spera che l'amata, se venisse a conoscenza di tali manifestazioni d'amore, proverebbe infine compassione e corrispondenza nei suoi confronti, sottraendolo al suo desiderio di morte. L'esclusività del rapporto d'amore tra il poeta e la donna è ben sintetizzato nei versi finali della stanza, in quanto solo le parole dell'amata possono rivelarsi salvifiche e portare consolazione: «ché *sola ella il po' far con sue parole* / e 'n tanta pioggia mi mostrasse il sole» (vv. 51-52).

Tal guida fummi il mio cieco desio,
ch'al labirinto, il qual seguendo fuggo,
mi chiuse, onde non esco omai per tempo. 55
Né questo incarco, sotto 'l qual mi struggo,
mi parrebbe sì grave, al creder mio,

[22] Cfr. *Prologo* 2, III 22, VI 1, XIIe 2 e 23-28, XIe 13-15.

se guidardon sperasse in alcun tempo.
Ma perch'ognor m'attempo
e quella dolce mia nemica acerba 60
di dì in dì più superba
ver' me si mostra, e non veggi'altro scampo,
corro senz'arme al campo,
per far, lasso, di me l'ultima prova;
ché bel fin è morir com'uom si trova[23]. 65

53 tal guida fummi il mio cieco desio] cotal mi tratta il giouenil disio RN MA[1] tal guida fummj il giouinil disio FN4*a* **54** ch'al labirinto] che nel labirinto MA[1] il qual seguendo fuggo] qual sequendo io fuggo FN4*a* el qual seguendo io MA[1] **55** onde] ond'io MA[1] omai] maj FN4*a* **56** incarco] carco MA[1] **57** al creder mio] al parer mio FN4*a* NO **60** quella] questa MA[1] **62** veggi' altro] trouo altro MA[1] **64** lasso] lasse RN

La consueta immagine della passione amorosa che rinchiude il poeta in un labirinto senza scampo viene declinata con una soluzione stilisticamente molto felice: gli *enjambements* che collegano i versi del primo piede della fronte frammentano il dettato e creano un effetto mimetico dello straniamento di un labirinto. All'inversione di soggetto e predicato al v. 53 («tal guida fummi il mio cieco desio») segue, infatti, una relativa («*ch'al labirinto*, il qual seguendo fuggo, *mi chiuse*»: vv. 54-55) spezzata dall'inserzione dell'incidentale che confonde la costruzione ed esprime iconicamente in un emistichio la situazione di spaesamento: la struttura ingannevole del labirinto

[23] **53.** *Tal guida…cieco desio*: cfr. *Rvf*, 56, 1 («Se col che 'l cor distrugge») e, sebbene in contesto diverso, *Rvf*, 128, 36 («ma 'l *desir cieco*, e 'ncontra 'l suo ben fermo»); per la situazione descritta cfr. anche *Rvf*, 6, 1-4 («Sí travïato è 'l *folle mi' desio* / a seguitar costei che 'n *fuga* è volta, / et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta / vola dinanzi al lento correr mio»). **54.** *labirinto*: immagine petrarchesca, cfr. *Rvf*, 211, 14 («nel *laberinto* intrai, né veggio ond'esca»), ma soprattutto *Rvf*, 224, 4 («un *lungo error in cieco laberinto*»), che Sannazaro ripropone in *SeC*, 48, 56 («Né trovo chi sì ben mi indrizze o guide / per questo *labirinto* in ch'io languisco»). *Seguendo fuggo*: espressione ossimorica che ben rende il vano tentativo di uscire dal labirinto amoroso. **56.** *incarco*: 'peso'; cfr. *Rvf*, 144, 6 («nel dì ch'io presi l'amoroso *incarco*»), ma soprattutto *Rvf*, 252, 1-4 («In dubbio di mio stato, *or piango* or canto, / […] / *sfogo il mio incarco*: Amor tutte sue lime / usa sopra 'l mio core, *afflicto* tanto»). **57-58.** *mi parrebbe … alcun tempo*: cfr. BOIARDO, *Amorum libri*, 104, 34-36 («Diceti se più mai *cotanti affanni* / sofferse uom nato per amar con fede, / *guiderdonato* poi di tanti inganni»). **58.** *guidardon*: 'ricompensa'. **59.** *m'attempo*: 'avanzo negli anni', 'invecchio'. **60.** *Dolce mia nemica acerba*: cfr. *Rvf*, 23, 69 («*dolce et acerba mia nemica*»). **61-62.** *Più superba … si mostra*: cfr. CONTI, 59, 10 («indarno *ver di me si mostra dura*»). **62-65.** *Altro scampo … morir*: evidente riscrittura di *Rvf*, 221, 1-4 («Qual mio destin, qual forza o qual inganno / mi *riconduce disarmato al campo*, / là 've sempre son vinto? Et s'io ne *scampo*, / meraviglia n'avrò; *s'io moro*, il danno»); cfr. anche *Rvf*, 207, 85-91 («*Aspett'io pur che scocchi / l'ultimo colpo chi mi diede 'l primo*; / et fia, s'i' dritto extimo, / *un modo di pietate occider tosto*, / non essendo ei disposto / a far altro di me che quel che soglia: / *ché ben muor chi morendo esce di doglia*»). **64.** *L'ultima prova*: tessera petrarchesca, sebbene in contesto diverso; cfr. *Rvf*, 136, 8 («in cui Luxuria fa *l'ultima prova*»). **65.** *Che bel fin è morir*: cfr. *Rvf*, 140, 14 («*Ché bel fin* fa chi ben amando *more*»).

porta a seguire il suo corso, senza trovare l'uscita. A questa immagine topica, già petrarchesca (*Rvf*, 211, 14; 224, 4) e ancora adoperata in *SeC*, 48, 6 («per questo labirinto in ch'io languisco»), segue un'altra suggestiva metafora: l'amore come «incarco» (v. 56), un peso che non sarebbe più opprimente se il poeta avesse mai sperato in una ricompensa per il proprio *servitium amoris*.

L'amante torna quindi al presente, conscio del fatto che il passare del tempo non muta positivamente il comportamento dell'amata che si mostra, al contrario, «di dì in dì più superba» (v. 61). Questo lo conduce allo scontro finale con Amore, («l'ultima prova», v. 64), una battaglia che s'ispira chiaramente all'*incipit* petrarchesco: «Qual mio destin, qual forza o qual inganno / mi *riconduce disarmato al campo*, / là 've sempre son vinto? Et s'io ne *scampo*, / meraviglia n'avrò; *s'io moro*, il danno», *Rvf*, 221, 1-4). Nei versi petrarcheschi sono forze esterne al poeta a portarlo a sottoporsi a questa battaglia senz'armi; qui, invece, pur pervaso da un senso di ineluttabilità, lo scontro sembra conseguenza di una volontà dell'io lirico, che accetta di andare incontro virilmente a una sconfitta onorevole. La chiusa sentenziosa della stanza, sebbene di differente significato, sembra ispirata a *Rvf*, 140, 14: «*Ché bel fin* fa chi ben amando *more*».

Che spero io più, se non di pianto in pianto
varcar mai sempre, e d'uno in altro strazio?
Sì mi governa Amor, Fortuna, e 'l Cielo.
E bench'io non sia mai di pianger sazio,
pur mi rileva lo sfogare alquanto, 70
perché 'n silenzio sol non cangi il pelo.
Scusar non posso il velo
e la man bianca, e i be' capei che spesso
mi fanno odiar me stesso,
quando tra 'l volto inordinati e sparsi 75
mi son invidi e scarsi
di que' begli occhi ov'io, mirando fiso,
sento qual sia 'l piacer del paradiso[24].

[24] **66-67.** *Di pianto ... strazio*: 'trascorrere la vita sempre nel pianto e nella sofferenza'. **68.** *Sì mi governa*: cfr. *Rvf*, 11, 12 («*sì mi governa* il velo»). *Amor ... Cielo*: cfr. GALLO, *A Safira*, 16, 5 «*Amor, fortuna, el cielo*, omini e dei», e A. SFORZA, 341, 1 («*Amor, Fortuna, il Cielo* e la Natura»); l'antecedente sembra essere la frequente associazione petrarchesca, ad es. in *Rvf*, 124, 1 («*Amor, Fortuna* et la mia mente»), *Rvf*, 274, 2 («*Amor, Fortuna* e Morte»). **69.** *Mai ... sazio*: cfr. *Rvf*, 359, 15 («*del pianto*, di che mai *tu non se'*

68 e 'l cielo] il Cielo FN4*a* **69** et ben ch'io] che benche io FN4*a* **72** scusar non posso il velo] tacer no(n) posso il uero FN4*a* MA[1] scusar] tacer no(n) posso il uelo RN **76** mi son invidi et scarsi] mi son si auari et scarsi RN FN4*a* MA[1]

La strofa si apre, come la quarta (v. 40), con l'assenza di ogni speranza positiva: il futuro si configura per il poeta, vittima ineluttabilmente di Amore, Fortuna e Cielo (v. 68), come il passaggio da una sofferenza all'altra. Lo sfogo del proprio dolore tramite il canto riesce in parte ad alleviarlo, ma porta a rievocare l'immagine dell'amata. La rassegna delle bellezze dei vv. 72-78 ha permesso a Rosangela Fanara di inserire la canzone nella sequenza *SeC*, 38-44, individuando come tema comune «la bellezza della donna celebrata attraverso la focalizzazione su particolari anatomici o di vestiario»[25]. Tra gli elementi del canone delle bellezze, spiccano gli occhi, spesso nascosti dai capelli sciolti (v. 75); un gesto quasi seduttivo

---

satio»). **70.** *Mi rileva*: 'lenisce la mia sofferenza'. Cfr. *Rvf*, 293, 9-11 («Et certo *ogni mio studio* in quel tempo *era* / pur di *sfogare il doloroso core* / in qualche modo, non d'acquistar fama»). **71.** *Non cangi il pelo*: cfr. *Rvf*, 264, 115-16 («ma *varïarsi il pelo* / veggio, et dentro *cangiarsi* ogni desire»), e soprattutto *Rvf*, 360, 41-42 («ché *vo cangiando 'l pelo*, / né cangiar posso l'ostinata voglia»). **72-76.** Il celare gli occhi è tema ricorrente in *SeC*: cfr. 39, 1-7 («Vaghi, soavi, alteri, onesti e cari / *occhi*, del viver mio cagione e scorte, / […] / dunque il velo e que' *leggiadri e rari / capelli, a studio sparsi* per mia morte / con *le man* ne' miei danni sempre accorte / perché mi son di voi sì spesso *avari*?»). Anche l'immagine del velo è ricorrente: cfr. *SeC*, 38, 1 («Quando vostri *begli occhi un caro velo*») e *SeC*, 62, 14 («e qual vendetta fei del *velo bianco*»). Come modello per il tema del velo, cfr. *Rvf*, 11, 12; 38, 7; 52, 5; 72, 55. **73.** *Man bianca:* cfr. *Rvf*, 38, 12 («Et d'una *bianca mano* ancho mi doglio») e *Rvf*, 208, 12 («basciale 'l piede, o la *man bella et bianca*»); l'immagine viene ampiamente ripresa da CONTI, come ad es. in 19, 12 («O *bella et bianca mano*, o man suave / che armata, contra me sei volta a torto»). La mano dell'amata è spesso oggetto di attenzioni anche in *SeC*: cfr. 44, 4-5 («e col bel viso e con la *bianca mano* / far liete l'erbe e i fior d'un verde colle»), *SeC*, 59, 37 («dicendo: Ancor vedrò *la bianca mano*!»), *SeC*, 64, 13-14 («ma da la *bianca mano* / che sì stretta tenea, senti' lasciarme») e *SeC*, 83, 3-5 («e che quella leggiadra e *bianca mano* / […] / non mi stian sempre fissi in mezzo al core?». **73-75.** *Capei ... sparsi*: cfr. *Rvf*, 90, 1 («Erano i *capei* d'oro a l'aura *sparsi*»), *Rvf*, 127, 83-84 («e 'l primo dì ch' i' vidi a l'aura *sparsi* / *i capei* d'oro, ond'io sì subito arsi»), *Rvf*, 270, 66-67 («e i tuoi lacci nascondi / fra i *capei crespi* et biondi»). **74.** *Odiar me stesso*: cfr. *Rvf*, 82, 3 («ma *d'odiar me medesmo* giunto a riva») e *Rvf*, 134, 11 («et *ò in odio me stesso*, et amo altrui»). **76-78.** *Mi ... scarsi*: 'mi impediscono la vista'. **77.** *Begl'occhi ... fiso*: cfr. BOCCACCIO, *Rime*, 28, 10 («lor *mirando fiso*»); l'espressione, benché non riferita specificatamente agli occhi, era anche già petrarchesca: cfr. *Rvf*, 360, 140-41 («ché, *mirando ei ben fiso* quante et quali / eran vertuti in quella sua speranza»); cfr. anche CONTI, 17, 13 («Chi è possente a *riguardar negli occhi* / di lei, che a torto mi distrugge il core, / et *mirar fiso* le sue bionde chiome»). **77-78.** La rima *fiso : paradiso* è presente già in SERDINI, 14, 38-39 («mostran sembianti a noi del *paradiso*; / un mirar dolce e *fiso*») e in POLIZIANO, *Rime*, 106, 12 («Chi non sa come è fatto *el paradiso*, / *guardi* Ippolita mia *negli occhi fiso*»); interessante il precedente in BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano*, 11, 2-8 («e gli occhi e 'l viso / lucevan più ch'una lucente stella, / e ben pareva fatta in *paradiso*, / con raggi intorno a sé gittando quella, / sì che non si potea *mirar ben fiso*; / e' *cape*' crespi e biondi, non com'oro, / ma d'un color che vie meglio sta loro»). **78.** *Piacer del paradiso*: cfr. BOCCACCIO, *Teseida*, III, 84, 2-3 («e vide allora / l'angelico *piacer di paradiso*»).

[25] R. FANARA, *Strutture macrotestuali…*, op. cit., p. 36.

da parte dell'amata, già presente in *SeC* 39, dove, rivolgendosi agli occhi di lei, il poeta domanda: «dunque il bel velo e que' leggiadri e rari / capelli, *a studio* sparsi per mia morte / con le man ne' miei danni sempre accorte, / perché mi son di voi sì spesso avari?» (vv. 5-8).

L'attenzione nei confronti della mano, evocata al v. 73, non si esaurisce in questo componimento, ma sarà massima in *SeC* 44, dove il poeta ricorderà di averla sfiorata. I versi «quand'io ripenso al benedetto giorno / che nel mie cor rinova il dolce tempo, / *sospiro il duon de l'odorata mano* / *ch'Amor mi fece*» (vv. 13-16) indicano dunque che, almeno momentaneamente, la richiesta di pietà presentata nel congedo di *SeC* 41 sarà raccolta dalla donna. Questo momento sarà poi nuovamente vagheggiato in *SeC* 59, canzone di lontananza: «e con un sol remedio / cerchi scemare il tedio, / dicendo: Ancor vedrò la bianca mano!» (35-36).

Lasso, chi poria mai ridire a pieno
quel che questa affannata infelice alma 80
notte e dì prova al foco, ov'ella è d'esca?
La vita, a lei noiosa e grave salma,
non pò per tanti affanni venir meno,
ma più s'indura, per che 'l duol più cresca.
Né par che vi rincresca, 85
invide stelle, anzi 'l mio mal vi pasce;
ché s'a le prime fasce,
chiuso avess'io quest'occhi, era assai meglio
andar fanciul che veglio,
ché desïar non dee più lunga etade 90
chi pò gioven morire in libertade[26].

[26] **79.** *Lasso*: ad inizio verso in *Rvf*, 23, 30-31 («*Lasso*, che son! che fui! / La vita el fin, e 'l *dì* loda *la sera*»), *Rvf*, 70, 1-2 («*Lasso* me, ch'i' non so in qual parte pieghi / la speme»), *Rvf*, 203, 1 («*Lasso, ch'i ardo*, et altri non me 'l crede»); cfr. anche CONTI, 151, 76-78 («*Lasso* me, *non poria* parlando, bene / *ridire* il modo, la stagione et l'ora, / né la cagion di sì leggiadre pene»). Cfr. per l'interpretazione generale del componimento *SeC*, 14, 1-4 («*Lasso*, che ripensando al tempo breve / di questa vita languida e mortale, / e come con suoi colpi ognora assale / la morte quei che meno assalir deve»). **80-81.** *affannata infelice alma*: la dittologia aggettivale sembra inedita, pur derivando da *Rvf*, 80, 39 («drizza a buon porto l'*affannata* vela»), *Rvf*, 354, 1 («*affannato* ingegno»), *Rvf*, 360, 21 («che stringer possa 'l mio *infelice stato*»). **81.** *esca*: materiale vegetale infiammabile usato per accendere il fuoco, cfr. *Inf*. 14, 38-39 («onde la rena *s'accendea, com'esca* / *sotto focile*, a doppiar lo dolore»). Per la metafora in senso amoroso, cfr. *Rvf*, 271, 7 («et di *nova esca* un altro *foco acceso*») e A. SFORZA, 182, 10-11 («sì dolcemente amore / ha facto in tanto *focho el mio cor d'esca*»). **82.** *noiosa e grave salma*: 'corpo mortale portatore di affanni'; cfr. *Rvf*, 72, 26-27 («ché 'nsin allor io giacqui / a me *noioso et grave*») e *Rvf*, 331, 57-58 («et di questa *noiosa et grave carne* / potea inanzi lei andarne»). **83.** *venir meno*: cfr. *Rvf*, 23, 116-117 («com'io sentì' me *tutto venir meno* / et farmi una fontana a pie' d'un faggio»), dove però non si fa riferimento alla morte, ma a una trasformazione; cfr. anche *Rvf*, 47, 1-2 («Io

80 questa affannata infelice alma] questa dolente et misera alma RN FN4*a* MA[1] **81** ove ’lla è d’esca] nouella esca FN4*a* **82** noiosa et grave] noiosa graue FN4*a* **84** s’indura] s’inforza NO **87** s’ale prime fasce] si i(n) le prime fasce RN MA[1] se pur da le fascie FN4*a* se da prime fasce NO **88** chiuso havess’io] chiuse hauesser FN4*a* era assai meglio] era pur meglio RN NO era assai meglio MA[1]

Protagonista della fronte della stanza è l’anima del poeta, già evocata al v. 33 in relazione alla sua volontà di abbandonare il corpo per fuggire la sofferenza amorosa («che fea star l’alma per levarsi a volo»). Ben diverso da quell’evocazione quasi pretestuale è l’indugio del poeta sulla condizione di infelicità patita: topica e già classica l’immagine del fuoco d’amore, declinata attraverso il riferimento all’esca, materiale vegetale adoperato per accendere il fuoco. La dittologia «notte e dì» (v. 81) non è puramente esornativa, ma specifica che il comportamento descritto in uno scenario dichiaratamente notturno (v. 29) non va immaginato dissimile anche durante il giorno.

La speranza che la morte possa porre fine alle sofferenze qui si coniuga con la concezione già platonica dell’anima prigioniera del corpo: la vita è una «noiosa e grave salma» (v. 82), la morte sarebbe una liberazione. Con tono ineluttabile il poeta afferma che la vita «più s’indura, perché ’l duol più cresca» (v. 84): il desiderio della morte come pacificazione per l’anima sembra fatalmente deluso per infliggere maggiore sofferenza al poeta. Si accusano di tale destino le stelle, colpevoli di nutrirsi delle pene dell’amante (vv. 86-87), e si vagheggia una morte precoce, durante la prima infanzia, che avrebbe evitato tutte le complicazioni dell’età adulta, prima tra tutte la schiavitù d’amore, contrapposta alla spensierata «libertade» (v. 91) della fanciullezza. Il medesimo tema è affrontato in *SeC* 60, uno dei sonetti del ciclo del sonno: il poeta trascorre le sue notti in veglie angosciose a causa del suo amore, e

---

sentia dentr’al cor *già venir meno* / gli spirti che da voi *ricevon vita*»). **84.** *perché … più cresca*: cfr. *Rvf*, 237, 3 («*ché ’l duol pur cresce*, et la ragion ven meno»). **86.** *anzi … vi pasce*: cfr. *Rvf*, 360, 60 («che *del mio duol si pasce*, et del mio danno»), e S. AQUILANO, *Sonetti*, 103, 11 («e *del mio mal si pasce*»). **87-89.** *prime fasce ... veglio*: N. DA CORREGGIO, *Rime*, 368, 145-146 («Ma tristo quel che *da le prime fasce* / da i lacci secular non si dislega, / e se lui d’altro che di lacte pasce»); per l’associazione *fanciul … veglio*, cfr. *Tr. Cup.* I 79 («*giovencel* mansueto, e fiero *veglio*»), e poi L. DE’ MEDICI, *Canzoniere*, 35, 15 («*fanciul* tuo servo fui, e son già *veglio*!»). **90-91.** *etade : libertade*: rima di ascendenza petrarchesca; cfr. *Rvf*, 23, 1, 4 («Nel dolce tempo de la prima *etade* / […] / canterò com’io vissi in *libertade*».

vagheggia ancora una volta la morte in fasce: «Oh ben nati color ch'avolti in fasce / chiuser le luce in sempiterno sonno, / poi che sol per languir qua giù si nasce!» (vv. 12-14).

Canzon, se tua ventura
ti guidasse dinanzi a la mia donna,
gèttati a la sua gonna
con reverenzia, et umilmente piagni 95
tanto che 'l lembo bagni;
ché s'ogni selva del mio duol s'attrista
che devrà far chi par sì umana in vista?[27]

93 guidasse] guidassi RN dinanzi ala] in nanzi alla FN4*a* **97** duol] mal MA[1] **98** che devrà far chi par sì umana in vista] che fara lei che pare si humana uista RN che fara lei che par si humana in uista MA[1]

Nel congedo, come di consueto, il poeta si rivolge alla canzone e la invita a farsi messaggera presso la donna amata della sua condizione, coerentemente con i propositi espressi in precedenza: «e ben vorrei / che fusse or noto a lei; / forse quel core adamantino et fiero / *non resistendo al vero*, / *a pietà si movesse di mia sorte* / e mi togliesse a morte» (vv. 45-50). Dopo le lunghe meditazioni angosciose e l'insistito vagheggiamento della morte, il poeta non esclude una soluzione positiva alla vicenda amorosa: se la donna avesse conosciuto prima l'entità della sofferenza causata e dei sentimenti provati dal poeta, forse avrebbe alleviato la sua condizione. Modello del congedo appare *Rvf*, 37, 113-120: «*Canzon, s*'al dolce loco / *la donna nostra* vedi, / credo ben che tu credi / ch'ella ti porgerà la bella mano, / ond'io son sí lontano. / Non la tocchar; ma *reverente ai piedi* / le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa, / o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa».

[27] **92-98.** Cfr. *Rvf* , 37, 113-20 («*Canzon*, s'al dolce loco / *la donna nostra* vedi, / credo ben che tu credi / ch'ella ti porgerà la bella mano, / ond'io son sí lontano. / Non la tocchar; ma *reverente ai piedi* / le di' ch'io sarò là tosto ch'io possa, / o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa»). **97.** *ogni selva … s'attrista*: cfr. per la costruzione DANTE, *Rime*, 43, 22 («onde *l'aere s'attrista* tutto e *piagne*»); per la partecipazione delle selve allo stato d'animo del poeta cfr. *Rvf*, 35, 10-11 («et fiumi et *selve* sappian di che tempre / sia la mia vita, ch'è celata altrui»); interessante, per il senso generale della canzone anche *Rvf*, 71, 37-39 («O poggi, o valli, o fiumi, *o selve*, o campi, / o *testimon' de la mia grave vita*, / quante volte m' udiste chiamar morte!»).

Tuttavia, il dato più interessante è lo scarto tra i due componimenti: Petrarca immagina che Laura porgerà la propria mano alla canzone personificata; a un tale gesto non si accenna in *SeC* 41, ma esso si realizzerà concretamente in *SeC* 44, componimento nel quale il poeta celebra il giorno in cui ha potuto toccare la mano dell'amata. Questo evento viene preparato dall'insistita attenzione rivolta a questo dettaglio fisico: attenzione avviata in *SeC* 40, 1, con l'apostrofe alla «*candida* e bella *man*»; puntellata dall'accenno di *SeC* 41 (vv. 72-73: «scusar non posso il velo, / e la *man bianca*») e poi variamente sviluppata in *SeC* 42 e 43, che preparano la sestina 44, incentrata sul citato episodio di idilliaca corresponsione. Sembra quindi che la canzone 41, all'interno dello sviluppo narrativo, con la sua preghiera insistita, abbia raggiunto il proprio scopo: l'amata mostra compassione, come il poeta poteva solo augurarsi nella chiusa di *Or son pur solo*.

Ben diversa era la situazione in RN, dove *Or son pur solo* è presente in decima posizione, ed è seguita da un'altra canzone, *Amor, tu vòi ch'io dica* (RN 11 / *SeC* 53), prefigurando tutt'altro sviluppo: qui infatti il poeta prende coscienza del disinteresse dell'amata nei suoi confronti, e si propone di non scrivere più di lei; proposito che resta fermo anche nel sonetto *Cercate, o Muse, un più lodato ingegno* (RN 12 / *SeC* 54), che segue *Amor, tu vòi ch'io dica* sia in RN che nella *princeps*. Dilazionare questa presa di coscienza giova alla raccolta perché l'inserzione di *SeC* 42-52 rende molto più sofferta la nuova consapevolezza, e le convinzioni passate assumono un carattere illusorio. Si legga *Amor, tu vòi ch'io dica* (RN 11 / *SeC* 53), vv. 14-22:

Ben mi credeva, lasso,
che 'l mie cantare un tempo
grato fusse a l'orecchie alpestre e crude;
ché non è sterpo o sasso
ch'almen tardi o per tempo,
vedendo le mie piaghe aperte e nude
e ciò che l'alma chiude,
a pietà non si mova
del mio doglioso stato.

Molto significativo è che questi versi rispondano quasi polemicamente alla domanda retorica che chiudeva *Or son pur solo*: «che s'ogni selva del mio duol s'attrista / che devrà far chi par sì umana in vista?» (vv. 97-98). Sterpi e sassi si commuovono davanti alla sofferenza del poeta, ma le orecchie dell'amata sono «alpestre e crude», dittologia che fa eco al «core adamantino e fiero» di *SeC* 41, 47. Il fatto che dopo gli accorati appelli di *SeC* 41 il poeta possa ricordare in *SeC* 44 di aver ricevuto dall'amata «il duon de l'odorata mano» (v. 15) getta un'ombra nuova sulla canzone 53 dei *SeC*. L'idillio vissuto fino a quel momento sembra irrimediabilmente perduto, e ne è più amaro il ricordo: che i propri versi e i sentimenti ad essi affidati fossero ascoltati con benevolenza sembra al poeta adesso impossibile. Il risentimento del poeta è generato dal repentino mutare del comportamento dell'amata e questo giustifica la decisione di non dedicarle più i propri componimenti: «Però mentr'ella è viva, / trove di sé chi scriva» (*SeC* 53, 77-78).

Anche nella precedente raccolta di RN, tuttavia, vi era stato un momento in cui l'amata sembrava ben disposta nei confronti del poeta: così infatti ella appare nel sonetto del saluto, RN 5, poi *SeC* 72.

Gli occhi gentil ch'al sole invidia fanno
con sue vagheze inusitate e nuove,
certi de l'arder mio per mille pruove,
eber pietà del mïo longo affanno; 4
e per ristoro al fin d'ogni mio danno,
acciò che il rimembrar or più mi giove,
fer lieti i miei, che giorno e notte altrove
già per usanza rimirar non sanno. 8
Così fortuna, un tempo acerba e ria,
or dolce e piana, par che si disarme
si da tal corso il ciel non la disvia, 11
la qual per più beata al mondo farme,
mosse in quel punto la nimica mia
con un dolce suspiro a salutarme[28]. 14

[28] **6** or] ora RN.

Il momento del saluto, che potrebbe ben costituire la svolta di un canzoniere, non ha tuttavia alcun esito positivo nella relazione con l'amata. Questo porta il poeta, dopo l'accorato sfogo notturno di *Or son pur solo* (RN 10) e l'assenza di una risposta favorevole, alla deliberazione di abbandonare il canto amoroso in RN 11 (vv. 38-41):

Or poi che a lei non piace,
la mia lira si tace.
Tacen le dolci rime
e quei piatosi accenti 40
che risonar soleano in mille parte.

Il v. 41 presenta un dettato differente nella *princeps*, che reca a testo: «che *rilevar solean mie pene* in parte». La variazione rimanda chiaramente a *Or son pur solo*, testo immediatamente contiguo in RN e poi diversamente disposto nella *princeps*: «e bench'io non sia mai di pianger sazio / *pur mi rileva lo sfogare alquanto*» (*SeC* 41, 69-70)[29]. La possibilità di lenire la propria sofferenza esternandola era in realtà una faticosa nuova conquista in *Or son pur solo*: i pensieri amorosi erano definiti «occolti» (v. 5) e il poeta li confidava alla luna solo dopo molte frequentazioni silenziose[30]. Queste spie testuali consolidano il legame concettuale che *Or son pur solo* (RN 10 / *SeC* 41) e *Amor tu vòi ch'io dica* (RN 11 / *SeC* 53) continuano ad avere anche nella *princeps*: i testi più lunghi, se analizzati singolarmente, contengono spesso momenti di grande importanza nella trama di *SeC* e in quest'ottica non stupisce una nuova disposizione dei componimenti che, pur sciogliendo un dittico ben legato come RN 10 e 11, ne intensifica i richiami testuali.

[29] La variante è già segnalata da T. R. TOSCANO, *Il primo 'canzoniere'…*, art. cit., p. 63, ma senza che venga messa in relazione con RN 10.
[30] Cfr. i vv. 27-35: «*Quante fiate questi tempi adietro*, / se ben or *del passato ti rimembra*, / di mezza notte mi vedesti *ir solo*!/ […] e per temprar mio duolo, / credendo che 'l tacer giovasse assai, / *non t'apersi i miei guai*».

Sia nell'ottica di RN che della *princeps*, è quindi coerente che il poeta decida, davanti all'indifferenza dell'amata, di tornare al silenzio, nel momento in cui i suoi versi non vengono apprezzati da lei (RN 11 / *SeC* 53, vv. 43-50):

ché se non è chi stime
queste voci dolenti,
né chi gradisca il suon di tante carte, 45
a che l'ingegno e l'arte
perder, sempre piangendo,
dietro a chi non m'ascolta,
s'è senno alcuna volta
per non noiar altrui, soffrir tacendo? 50

In realtà, in RN, l'intento di cambiare destinatario al proprio canto, dopo *Cercate, o Muse, un più lodato ingegno* (RN 12 / *SeC* 54) e *Mandate, o Dive, al ciel con chiara fama* (RN 13 / *SeC* 13), indirizzato al principe Federico d'Aragona[31], viene rapidamente disatteso con testi in gran parte dedicati al sonno / sogno consolatore (RN 14-21), poi ripresi con qualche spostamento testuale in *SeC* 60-68[32]. Fa eccezione a questo gruppo dedicato al tema onirico la canzone *SeC* 59 (RN 19), di grande interesse per noi perché sin dall'*incipit* riecheggia *Or son pur solo*; si leggano, in particolare, i vv. 1-10:

Valli riposte et *sole*,
deserte piagge apriche,
e voi, *liti sonanti et onde salse*,
si mai calde parole
vi par nel mondo *amiche* 5
o si di pianti uman giamai vi calse,
prendete or le *non false*
querele e i miei martiri,
ma sì celatamente
che non l'oda la gente. 10

[31] Cfr. T. R. TOSCANO, *Il primo 'canzoniere'…*, art. cit., p. 65.
[32] Sulla sequenza in *SeC* cfr. R. FANARA, *Strutture macrotestuali…*, op. cit., pp. 51-59; per il confronto tra *SeC* e RN cfr. T. R. TOSCANO, *Il primo 'canzoniere'…*, art. cit., pp. 63-68.

L'apostrofe iniziale alle «valli» e alle «piagge» riprende quella ai sassi e alle querce della canzone (41, 1-2) e medesima è la ricerca di rassicurazioni sulla segretezza di quanto verrà rivelato. La perorazione a «liti sonanti et onde salse» (59, 3), che riecheggiano il «chiaro gorgo» di 41, 15, quasi riscrive quella precedentemente rivolta alla luna: «Ma se 'l tuo cor sentì mai fiamma alcuna, / e sei pur quella luna / ch'Endimion sognando fe' contento / conoscer mi potesti al gir sì lento» (41, 36-39).

Il contenuto della canzone è poi differente: lo spunto compositivo è la partenza dell'amata che porta il poeta ad invidiare i luoghi che potranno godere della vista di lei, mentre egli ne è privo. Interessante però, all'interno del vagheggiamento della bellezza della donna, il riferimento alla mano di lei (RN 19, 33-39):

Ond'or convien ch'io avampi
diviso e sì lontano,
e con un sol rifugio 35
al viver prenda indugio[33]
dicendo: – Ancor vedrò la *bianca mano*! –
e di tanta speranza
sol questo e lacrimar oggi m'avanza.

In RN il riferimento alla mano dell'amata aveva assunto un rilievo centrale nel sonetto 14, il primo del ciclo del sogno, il celebre *O sonno, o requie e triegua degli affanni*[34], poi confluito in *SeC* come componimento 62. Qui il desiderio di stringere la mano dell'amata è solo uno dei «dolci e cari inganni» (v. 8) del sonno:

Sì bella e sì piatosa in vista umile
madonna apparve al cor doglioso e stanco,
che agguagliar non la puote ingegno o stile; 11

[33] Diversa la lezione di *SeC*: «e con un sol remedio / cerchi scemare il tedio».
[34] Cfr. S. CARRAI, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, pp. 58-61.

tal che, pensando ad ora ad ora io manco[35]
qual vidi e strinsi quella man gentile
e qual vendetta fei del velo bianco. 14

In RN è quindi questo il più prossimo antecedente per lo speranzoso «Ancor vedrò la bianca mano!» (*Valli riposte e sole*, v. 37); laddove nell'allestimento della *princeps* l'affermazione ha tutt'altro significato simbolico, e si collega alla già citata sestina 44, e in particolare ai vv. 7-12:

Lasso, vedrò io mai venire il tempo
ch'ella a seder m'invite a la bell'ombra,
e mi ritenga in quel beato colle
dal sorger primo al dipartir del sole, 10
sovente la gentil candida mano
vèr me porgendo, come fe' quel giorno?

L'antecedente di quel desiderio espresso in *Valli riposte e sole* è nella *princeps* un avvenimento reale: il poeta ha potuto stringere la mano dell'amata e ogni riferimento è quindi un'evocazione di quel momento d'ideale corresponsione. Del resto il sonetto *O sonno, o requie* viene posizionato come *SeC* 62, e quindi anche il suo rapporto con *Valli riposte e sole* cambia. La partenza dell'amata, lamentata in *SeC* 59, è preannunciata dal sonetto 58, *Eolo, se mai con volto irato e fèro*, assente in RN, e seguita dalla serie sul sonno-sogno, volta a consolare il poeta per l'assenza di lei.

La successione di *Or son pur solo* (RN 10, *SeC* 41), *Amor tu vòi ch'io dica* (RN 11, *SeC* 53) e *Valli riposte e sole* (RN 19, *SeC* 59), asse intorno al quale è ruotata la nostra discussione, resta la medesima nel passaggio da una all'altra silloge, con i rimandi e le tessiture interne che abbiamo variamente segnalato. Appare interessante sottolineare come, a partire da queste tre tessere testuali, rimaste

[35] Diversa la lezione di *SeC*: «tal che, pensando e desiando, io manco».

sostanzialmente invariate, il macrotesto muti a seconda dei componimenti tra esse interposti. In entrambi i casi siamo di fronte a una linea narrativa coerente, che nel passaggio da RN alla *princeps* muta sia con l'inserzione di nuovi componimenti sia con la ricollocazione di testi già presenti: questo contribuisce di fatto a validare la tesi di Tobia Toscano secondo la quale RN costituirebbe un primo canzoniere sannazariano[36].

All'interno della compagine macrotestuale risulta, così, confermata l'importanza di *Or son pur solo*, che in entrambi gli stadi compositivi diviene punto nodale tra componimenti limitrofi e non, e nella stesura della *princeps* appare in stretto dialogo con *SeC* 33, testo proemiale di una seconda parte che ormai si tende a considerare autonoma dalla prima. Se, infatti, la numerazione delle rime che compongono le due parti fosse differenziata, *Or son pur solo* risalterebbe come nono testo della raccolta, prima canzone in essa presente, e secondo testo lungo dopo la sestina incipitaria. Una numerazione specifica delle rime della *Parte seconda* conferirebbe maggiore risalto alle corrispondenze intertestuali introdotte dall'autore, valorizzando il ruolo macrotestuale di ciascun componimento, a partire da quello centrale svolto dalla canzone *Or son pur solo*.

Rita Bennardello

[36] T. R. TOSCANO, *Il primo 'canzoniere'…*, art. cit., pp. 49-82.

Sannazaro e Cariteo in alcuni sonetti onirici di Vittoria Colonna

Dando alle stampe nel 1558 il suo commento alle liriche di Vittoria Colonna, Rinaldo Corso riordinava i testi della poetessa in un *liber* in grado di istituire il percorso esemplare di un'anima[1]. Posponendo i sonetti di carattere spirituale a quelli amorosi, il commentatore andava legittimando una bipartizione che avrebbe goduto di estrema longevità, e che si sarebbe tradotta nell'edizione, oggi più che mai controversa, di Alan Bullock[2]. All'interno delle singole partizioni dell'opera, il criterio aggregativo diveniva poi quello per soggetti e temi, strutturando sequenze testuali prima frante e sparse nel *corpus*, ora evidenti nella declinazione di motivi comuni. L'edizione ebbe, dunque, il merito di evidenziare la presenza di alcuni nuclei tematici significativi rispetto al monolitico ripiegamento in sé della raccolta colonnese: tra questi si può annoverare la sequenza costituita dai sonetti XCIX-CII secondo la numerazione di Corso[3], corrispondente a una serie di sonetti intonati a temi onirici e notturni, variamente disposti da Bullock lungo il *corpus* delle cosiddette *Rime amorose* (prima sezione dell'edizione corrente, d'ora in poi per noi: *A*), ai numeri 14, 20, 68, 69.

---

[1] Cfr. V. COLONNA, *Tutte le rime della Illustrissima et eccellentissima Signora Vittoria Colonna, Marchesana di Pescara*, con l'espositione del signor Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli, in Venetia, per Giovan Battista et Melchior Sessa fratelli, 1558. Sull'ordinamento di Corso si veda il saggio di M. BIANCO, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*, in «Italique», I, 1998, pp. 37-45. La parte del commento relativa alle rime spirituali era stata allestita nel 1541, in vita la Colonna, e poi data alle stampe una prima volta nel 1542 e poi nel 1543. Per una ricognizione sul rarissimo esemplare del '42 rinvenuto alla Biblioteca Nazionale di Napoli, cfr. S. FAGGIOLI, *Di un'edizione del 1542 della Dichiaratione di Rinaldo Corso alle rime spirituali di Vittoria Colonna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXCI, 2014, pp. 200-10.

[2] La raccolta cui Corso si rifece per trarre i testi è quella allestita dallo Zoppino (Niccolò d'Aristotele) nel 1540, in cui le rime spirituali furono anteposte alle altre per ragioni evidenti di carattere editoriale: esse costituivano infatti l'ultimo frutto della produzione colonnese, e dunque sollecitavano l'interesse del pubblico. L'edizione moderna delle rime si legge oggi in V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Bari, Laterza, 1982.

[3] Cfr. V. COLONNA, *Tutte le rime*, op. cit., pp. 286-97; con la sigla R. CORSO, *Esposizione* citerò d'ora in poi il commento del curatore.

Il nucleo di testi in questione è forse quello che più sensibilmente dialoga con la lirica tardoquattrocentesca, su cui la Colonna maturò la propria formazione poetica alle soglie del nuovo secolo, proprio quando la precedente, rinomata generazione di poeti-funzionari divulgava finalmente a stampa i suoi prodotti lirici, nonostante le difficoltà originate dai rivolgimenti politici del Regno di Napoli[4]. Al 1506 risale l'edizione tipografica delle due raccolte di Giovan Francesco Caracciolo, *Amori* e *Argo*, e della prima edizione dell'*Endimione* di Cariteo (di cui nel 1509 sarà pubblicata, con titolo *Tutte le opere volgari*, una seconda redazione ampliata): canzonieri ancora pienamente quattrocenteschi nelle strutture e nelle scelte stilistico-metriche e tematiche, pubblicati *in limine mortis* dai loro autori[5].

La silloge di certo più fortunata composta tra i ranghi aragonesi sarebbe poi stata impressa postuma solo nel 1530: l'edizione delle *Rime* di Sannazaro, allestita su carte d'autore probabilmente non raccolte in una forma definitiva, consegnava alla lirica cinquecentesca un modello performativo parallelo alle rime bembiane[6]. Ma la pubblicazione tardiva e il mancato licenziamento dell'opera da parte del suo autore sono elementi che concorrono a chiarire l'estraneità del progetto lirico sannazariano

---

[4] L'influenza esercitata dalla lirica napoletana tardoquattrocentesca sulle rime della Colonna costituisce materia ancora non esaurientemente studiata. Oltre ai tentativi di sistemazione avviati da D. J. MCAULIFFE, *Vittoria Colonna: her formative years, 1492-1525, as a basis for an analysis of her poetry*, PhD. diss., New York, New York University, 1978, e S. THÉRAULT, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Firenze, Sansoni, 1968, si segnalano i lavori di T. R. TOSCANO, tra cui almeno *La formazione "napoletana" di Vittoria Colonna e un nuovo manoscritto delle sue Rime* (in «Studi e problemi di critica testuale», LVII, 1998, pp. 79-106) e *Schede sul noviziato poetico di Vittoria Colonna* (in ID., *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 13-24); cfr. inoltre C. RANIERI, *Vittoria Colonna e il cenacolo ischitano*, in *La donna nel Rinascimento meridionale*, Atti del convegno internazionale, a cura di M. Santoro, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2010, pp. 49-65.

[5] Non a caso queste raccolte, nonostante le date delle loro prime stampe, sono state inserite nell'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni, T. Zanato, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017. Per una panoramica sulla lirica aragonese cfr. ancora M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

[6] La natura del *liber* di Sannazaro sfugge ancora a una piena comprensione della critica, divisa tra chi vi intravede un macrotesto coeso (cfr. almeno R. FANARA, *Strutture macrotestuali nei* Sonetti et canzoni *di Jacopo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, ed EAD., *Le rime del Sannazaro. Indagini fra filologia e critica*, Lecce, Pensa Multimedia, 2017) e chi invece considera indipendenti le due parti in cui la *princeps* esplicitamente si divide (cfr. T. R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture macrotestuali della* princeps *delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85 dei* Sonetti et canzoni, in ID., *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2018, pp. 13-48). Per il punto sulla questione si attendono ora gli atti del convegno *I 'Sonetti et Canzoni' di Iacopo Sannazaro* (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018).

agli interessi letterari che animavano Napoli nei primi decenni del nuovo secolo, orientati a una produzione umanistica e religiosa (non a caso sono gli anni di composizione del *De partu Virginis*)[7]. In un contesto inteso a raccogliere l'eredità pontaniana dello *Studium* e a declinare una riflessione di matrice platonico-ficiniana[8], e nel quale il solo Girolamo Britonio si manifesta quale lirico di prestigio impegnato in fatiche volgari, non stupisce che tra gli anni Dieci e gli anni Trenta la Colonna prediligesse la lettura dei rimatori tardoquattrocenteschi[9].

Di questa formazione o «noviziato poetico», per riprendere una fortunata formula dionisottiana, è difficile rintracciare la presenza nelle rime, composte in un momento storico in cui la Colonna era ormai al centro di una rete culturale e letteraria di estrema complessità[10]. Pur nell'assenza di un commento sistematico alle rime della poetessa, un tentativo di valorizzazione dell'eredità quattrocentesca e napoletana è stato avviato da Giovanni Bardazzi in un florilegio pubblicato nel 2016, che privilegia tuttavia la produzione spirituale (solo otto su trenta sono le rime "amorose" commentate)[11]. Tra i pochi testi scelti da Bardazzi figura anche il sonetto *A* 20, *Quando già stanco il mio dolce pensero*[12], un componimento incentrato sull'azione consolatoria svolta dal pensiero «diurno» e dal sogno notturno, i soli conforti rimasti

[7] Lo rilevava già C. DIONISOTTI, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLX, 1963, pp. 161-211, ora in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, vol. II [*1963-1971*], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 1-37, alle pp. 25-26: «Quel che sappiamo oggi della letteratura napoletana in volgare nei primi trent'anni del Cinquecento è poco, e può essere che nuove ricerche aggiungano qualche particolare a un quadro così squallido. Per non dir di Galeazzo di Tarsia, [...] bisognerà pure arrivare a saper qualche cosa di più del noviziato poetico, che fu senza dubbio napoletano di Vittoria Colonna. Ma se poco oggi sappiamo, temo che anche sia poco quel che non sappiamo».

[8] Sulla «scuola religiosa» di Napoli, cfr. C. RANIERI, *Premesse umanistiche alla religiosità di Vittoria Colonna*, in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», XXXII, 1996, pp. 531-48.

[9] L'isolato esperimento di Girolamo Britonio, l'imponente *Gelosia del Sole* (1519), è ora disponibile in due edizioni moderne: G. BRITONIO, *Gelosia del Sole. Edizione critica e commento*, a cura di M. Marrocco, Roma, Editrice Sapienza, 2016; ID., *Gelosia del Sole. Edizione critica e commento*, a cura di M. Romanato, Genève, Droz, 2019.

[10] Cfr. C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna*, in *Miscellanea Augusto Campana*, vol. I (*Medioevo e Umanesimo*), Padova, Antenore, 1981, pp. 257-86; poi in ID., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino, Einaudi, 2002, pp. 115-40. Sulla moltitudine di testi assunti come modelli dalla poetessa, cfr. almeno R. RUSSEL, *The mind's pursuit of the Divine. A Survey of Secular and Religious Themes in Vittoria Colonna's Sonnets*, in «Forum Italicum», XXVI, 1992, 1, pp. 14-27; C. PISACANE, *Citazione e innovazione nelle rime amorose di Vittoria Colonna*, in *«E 'n guisa d'eco i detti e le parole». Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, vol. III, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1495-1515.

[11] G. BARDAZZI, *Florilegio colonnese. Trenta sonetti commentati di Vittoria Colonna*, in «Per leggere», XXX, 2016, pp. 8-70.

[12] Numero C in V. COLONNA, *Tutte le rime*, op. cit., pp. 290-92.

alla poetessa in seguito alla scomparsa del marito Ferrante (avvenuta, com'è noto, nel 1525, a causa delle ferite riportate durante la battaglia di Pavia)[13]. Le allegazioni provenienti dalla lirica napoletana si concentrano intorno al motivo dell'inganno intrinseco all'esperienza onirica:

Quando già stanco il mio dolce pensero
del suo felice corso giunge a riva,
dimostra il sonno poi l'imagin viva
con altro inganno più simil al vero. 4

La transizione dal «dolce pensero» al sogno «più simil al vero» si gioca sulla stanchezza prodotta alla mente «dalla continua attentione o dall'altezza del soggetto»[14], a seguito cioè di una profonda e continua contemplazione dell'oggetto amato. Proprio intorno alla diversa "consistenza" illusoria dei due conforti si ritrova il termine «inganno» (un «altro inganno», diverso dal primo, v. 4), spia di un richiamo intertestuale con la poesia napoletana tardoquattrocentesca, che la nota di Bardazzi riconosce in due versi di un sonetto cariteano (*Endimione*, sonetto XVI, vv. 5-6: «Tanto riposo, quanto *i dolci inganni / Del sonno* Amor mi mostra in volto umano»)[15].

Il rimando risulta ricco di significato, essendo il canzoniere di Cariteo incardinato attorno al mito notturno e onirico di un io-Endimione visitato in sogno dall'amata Luna. Se nella *princeps* del 1506 il tema ha discreta rilevanza e fornisce un'intelaiatura diegetica per i 65 testi che compongono la raccolta, nell'assai più ampia redazione pubblicata nel 1509 i sonetti dedicati alla celebrazione del sonno in

[13] Cfr. G. BARDAZZI, *Florilegio colonnese*, art. cit., p. 37.
[14] R. CORSO, *Esposizione*, in V. COLONNA, *Tutte le rime*, op. cit., p. 290.
[15] Cfr. G. BARDAZZI, *Florilegio colonnese*, art. cit., p. 37. I versi del Cariteo sono citati dall'edizione B. GARETH, detto il CHARITEO, *Le rime secondo le due stampe originali*, a cura di E. Pèrcopo, vol. II, Napoli, Tipogr. dell'Accad. delle Scienze, 1892, p. 18. In tale edizione, i testi conservano la suddivisione e la numerazione (distinta per metri) loro assegnata dalla stampa ampliata del 1509; con la sigla *Endimione* dunque si fa qui riferimento al canzoniere (giunto alla sua forma definitiva) che apre sia la stampa del 1509 sia l'edizione Pèrcopo: il *Primo libro di sonetti et canzoni di Chariteo intitulato Endimione*.

quanto *medium* di sogni vengono riuniti dall'autore in sequenza (*Endimione*, sonetti XIV-XVI e sestina I). Attraversata nel suo profondo da trame classiche che instradano la dimensione onirica al di fuori del solco delle *visiones* notturne petrarchesche, la silloge radicalizza e àncora il tema del sonno al circuito lirico aragonese[16]. Pare, infatti, elaborata in risposta allo sperimentalismo cariteano una *suite* di componimenti di Sannazaro che nella *princeps* delle sue rime occupa i numeri LX-LXVIII: in essi Attilio Bettinzoli ha rilevato un «groviglio di tensioni» occultamente celato sotto la «levigata superficie petrarchesca» e riconducibile all'esperienza umanistica e dei classici[17]. Se la filigrana petrarchesca delle liriche sannazariane molto deve a *Rvf* 359 (*Quando il soave mio fido conforto*), e più in generale alle *visitationes* che costellano le rime in morte di Laura, il manipolo di rime supera però la tipica declinazione petrarchesca del sogno, espandendosi oltre la sua funzione ammaestratrice e consolatoria fino a una «morbida e splenetica *rêverie*», in cui l'incontro con l'amata costituisce un momento di gioia atteso e goduto, seppur impalpabile[18]. Da questa specifica declinazione deriva la tensione formale di Sannazaro – e di Cariteo – alla prosopopea, all'invocazione e all'elogio del sonno e del sogno, apetrarchesca ma topica nella lirica italiana quattrocentesca, come ha messo in luce il noto saggio di Stefano Carrai sull'*ad Somnum*[19].

Molti sono poi i motivi notturni o onirici che accomunano questi testi. Scorciando sull'equazione sogno-inganno da cui eravamo partiti, oltre a *Endimione* XVI il motivo si rintraccia anche in *Sonetti et Canzoni* X («Vinto da le lusinghe e dagli *inganni* / *del dolce sonno*», vv. 1-2, con *enjambement* simile al cariteano «dolci

[16] Elementi già evidenziati dalla bibliografia critica: cfr. almeno B. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 67, ed EAD., *Il sogno nell'*Endimione *del Cariteo*, in «La parola del testo», II, 2003, pp. 341-54; C. ACUCELLA, *Luna, Endimione e la «morte nel bacio». Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, in «Griseldaonline», 14, 2014, pp. 1-18 (http://www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.html, consultato il 18 agosto 2019).

[17] Cfr. A. BETTINZOLI, *La fuga, il sogno, la morte. Su alcune 'rime' di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi*, in «Lettere italiane», LXVII, 2015, pp. 251-69, e p. 256. L'edizione di riferimento di *Sonetti et canzoni* è ancora quella compresa in I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 196.

[18] A. BETTINZOLI, *La fuga*, art. cit., p. 254.

[19] Cfr. S. CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

ingamni / del sonno»), dove il sogno è latore di un trionfo, questa volta a sfondo politico, del «signore», presumibilmente Ferrandino[20]; ancora, andrà ravvisato in una delle due raccolte di Caracciolo, diffusamente invocato ad *Amori* 65 (*Nel dolce somno, quasi vivo in parte*, vv. 12-14: «o fugace dilecto, o poco impero, / o *ingannata* mente, o mia speranzza, / o caduca dolcezza, o somno breve!»)[21].

Il termine «inganno» riferito al sogno è poi diffuso altrove nei testi della serie colonnese dedicata al sonno: in *A* 68 (*Quando il gran lume appar ne l'oriente*) la corrispondenza rimane inalterata, mentre in *A* 69 (*Voi, che miraste in terra il mio bel Sole*) la natura ingannatoria si sdoppia, estendendosi al pensiero inteso ancora nel suo potere immaginativo, come in *A* 14 (*Quando già stanco il mio dolce pensiero*). I due testi incastonano la sequenza onirica nell'ordinamento di Corso (rispettivamente CII e XCIX), mentre vanno a formare un dittico coeso nell'edizione curata da Bullock, che per la sezione delle *Rime amorose* mette a testo l'ordinamento delle liriche proposto dal codice II. IX. 30 della Biblioteca Nazionale di Firenze (F1), allora erroneamente identificato come il manoscritto fatto approntare da Carlo Gualteruzzi per Francesco Della Torre, e dunque ritenuto estremamente affidabile[22]. Ecco le parti dei sonetti che qui interessano:

Quando il gran lume appar ne l'oriente,
che 'l nero manto de la notte sgombra,
e 'l freddo gel ch'alor la terra ingombra
dissolve e scaccia col suo raggio ardente,
de l'usate mie pene, alquanto lente
per l'inganno del sonno, me ringombra.

(*A* 68, vv. 1-6)

ond'ei m'appar sovente in sogno e dice:
«Odi miracol; che 'l tuo grave danno
mi può far spesso in Ciel manco felice».
«L'altro è maggior», dico io, «*ch'al chiaro inganno*
d'un pensier breve e un fragil sonno lice
tenermi in vita in sì mortal affanno».

(*A* 69, vv. 9-14)

[20] L'ipotesi è di T. R. TOSCANO, *Ancora sulle strutture*, art. cit., p. 35.
[21] Rubricabili sotto la categoria dell'*insomnium* elaborata da Macrobio nel suo fortunato commento al *Somnium Scipionis* (cfr. ancora A. BETTINZOLI, *La fuga*, art. cit., p. 259 per la categorizzazione dei sogni secondo Macrobio applicata a Sannazaro), i sogni ingannevoli invocati dai poeti napoletani sono una tipologia onirica cui fa cenno anche la *Theologia Platonica* di Marsilio Ficino (XIII, 2) nell'ambito di una più ampia discussione intorno alla *vacatio*; grande era infatti la fortuna dell'opera negli ultimi decenni del secolo. Cfr. in merito: O. ROSSINI, *Il XII libro della "Theologia platonica": i sogni, miracoli, la memoria in Marsilio Ficino*, in «Cannocchiale», 1, 3, 1988, pp. 125-72.
[22] Sulla questione, valga da ultimo R. LALLI, *Una «maniera diversa dalla prima»: Francesco Della Torre, Carlo Gualteruzzi e le 'Rime' di Vittoria Colonna*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXCII, 2015, pp. 361-89.

La stabilità semantica del termine «inganno», se da un lato è prova di una tensione monolinguistica propria delle rime colonnesi, dall'altro testimonia l'appropriazione di una topica pervasiva della lirica aragonese, diffusa ampiamente nelle raccolte di Sannazaro e Cariteo.

A complicare la questione della natura ingannevole del sogno contribuisce poi l'esegesi di Rinaldo Corso per *A* 69 (XCIX nell'edizione da lui curata), in cui il commentatore classifica la *visitatio* onirica di Ferrante come un *oraculum*, ossia un sogno veritiero che avviene «quando alcuna cosa di sopra ne vien rivelata. Come quando ai tre Magi fu insegnato che non dovessero tornare per la via d'Erode; et al nuovo Giuseppe, che egli si riparasse col fan<ciullo in Egitto, e poi> di nuovo si ritornasse in Giudea. Simile oracolo a questi è il presente di V.N.»[23]. Tuttavia, lo stesso commentatore riconosce che tale visitazione sarà da considerarsi più che altro verosimile, giacché «Questo apparirle sovente è segno della memoria che ella serba continuamente di lui: che benché *sieno pressoché vere le parole* che ella ode, vi si conduce però per la falsa imaginazione causata dall'affetto»[24]. Il commento si riferisce alla prima terzina del sonetto, che nel testo trasmesso da Corso presenta alcune varianti rispetto all'edizione moderna: «Ond'ei m'appar sovente in sogno e dice: / nasce un miracol novo dal tuo danno / che spesso in ciel mi può far men felice» (vv. 9-11, c. 288*r*).

Il contenuto profetico delle parole di Ferrante, eloquentemente mutuate dall'affermazione laurana di turbamento del beato (*Rvf*, 359, 17, dove le lacrime dell'io «turban la mia pace»), si situa a un livello di verisimiglianza superiore rispetto alle fantasticherie oniriche sannazariane. Il discrimine sottile andrà ricercato nel diverso grado di autorità di coloro che visitano l'io in sogno: nel caso della Colonna, Ferrante è ormai assunto in cielo e parla dall'alto della sua condizione di beato; nel caso di Sannazaro, l'apparizione dell'amata – viva, ma inavvicinabile – si pone invece sotto i segni temporali del giogo d'amore: e in questo caso l'*immoderata*

[23] R. CORSO, *Esposizione*, in V. COLONNA, *Tutte le rime*, op. cit., pp. 287-88. La proposta di integrazione si rende necessaria a causa del salto di alcune parole nel passaggio di carta.
[24] Ivi, p. 288.

cogitatio genera sogni costituzionalmente svuotati di verità, che andranno rubricati, secondo la persuasiva ipotesi di Bettinzoli, nella categoria dell'*insomnium*.

Così accade di certo per un madrigale dei *Sonetti et Canzoni* per certi aspetti vicino alla *visitatio* colonnese di *A* 69, che si configura come ripensamento della più nota *visitatio* petrarchesca di *Rvf* 359, in cui la dichiarazione di Laura «vengo sol per consolarti» (v. 11) perde la sua valenza di riorientamento dei pensieri luttuosi per andare a incastonare l'annuncio – in terza, non più in prima persona – della venuta di madonna: «*Venuta era* madonna al mio languire / con dolce aspetto umano / allegra e bella in sonno *a consolarme*» (*SeC* LXIV, vv. 1-4). Una madonna assai più prosaica, che non invita l'io a volgersi al divino, bensì lo sprona a un'azione pacificatoria sui sensi, risultando l'incontro ancora giocato entro i confini del tormento amoroso («non sai tu che quell'arme / che fer la piaga, ponno il duol finire?», vv. 9-11)[25]. Ancora nei termini di un ribaltamento del modello di *Rvf* 359 si muove l'avvio di un altro sonetto sannazariano (*SeC* LXI), studiatamente costituito su un ritmo iterativo che rievoca, insistentemente ampliandola, l'interrogativa della canzone (*Rvf*, 359, vv. 55-56: «– Son questi i capi biondi, e l'aureo nodo / – dich'io – ch'ancor mi stringe, e quei belli occhi / che fur mio sol?»):

– Son questi i bei crin d'oro, onde m'avinse
Amor, che nel mio mal non fu mai tardo?
Son questi gli occhi, ond'uscì 'l caro sguardo
ch'entro 'l mio petto ogni vil voglia estinse? 4
È questo il bianco avorio, che sospinse
la mente inferma al foco ove tutt'ardo?
Mani, e voi m'aventaste il crudel dardo,
che nel mio sangue allor troppo se tinse? 8
Son queste le mie belle amate piante,
che rivesten di rose di vïole

[25] L'esclamativa voce femminile rievoca ancora memorie petrarchesche («A che sospire? / a che ti struggi et ardi di lontano?», vv. 7-8, sorprendentemente vicino a «A che pur piangi e ti distempre?», *Rvf* 359, v. 38), ma riconduce poi il discorso entro il motivo della lancia d'Achille, che ferisce e risana: BETTINZOLI, *La fuga*, art. cit., p. 255. A testimonianza della fortuna quattrocentesca del passaggio petrarchesco, ma soprattutto quale antecedente della prospettiva sannazariana, segnalo CONTI, XCIX, vv. 1-3: «Tornami spesso in sogno, et di lontano / Mi viene a consolar l'alma felice: / – A che pur piangi? – sospirando dice» (si cita dall'ed. ancora di riferimento: G. DE' CONTI, *Il canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1918, II ed. 1933).

ovunque ferman l'orme oneste e sante? 11
Son queste l'alte angeliche parole?
Chi ebbe — dicev'io — mai glorie tante? —
quando apersi, oimè, gli occhi e vidi il sole. 14

Il sonetto assume l'aspetto di un *plazer*, in cui le bellezze di madonna sono elencate in progressione discendente, con una struttura radicata nella stessa forma iterativa e anaforica dell'*ubi sunt* di *Rvf* 299, ma di segno opposto rispetto al tessuto emozionale disforico del frammento petrarchesco. Si tratta di un sonetto il cui rovesciamento di significato si manifesta solo nell'ultimo verso, dove viene rivelata la natura di *visio in somniis* dell'apparizione di madonna. Tale struttura, nei suoi esiti formali e nelle sue svolte argomentative, si ritrova inalterata nel *sonetto* XV dell'*Endimione* di Cariteo, di cui è stato comprovato il primato compositivo in seguito al ritrovamento di una redazione primitiva del testo sannazariano nel ms. XXVIII I 8 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (d'ora in poi NO), che trasmette un testo la cui terzina finale non configurava ancora il sonetto come esplicitamente onirico[26]:

– Quest'è pur quella fronte alta e gioconda
che turba e rasserena la mia mente;
quest'è la bocca, che soavemente
d'amorosa dolcezza hor mi circonda. 4
Questi son gli occhi che 'n la più profonda
parte del cor m'han posto fiamma ardente,
et questo è 'l petto che profusamente
d'almo candore et pudicitia abonda. 8
Hor ne le braccia io tengo il corpo adorno
d'ogni valore, hor son con la mia dea,
hor mi concede Amor lieta vittoria… – 11
Così parlar dormendo mi parea;
ma poi che gli occhi apersi et vidi il giorno,

[26] Un prospetto sintetico del primato del sonetto cariteano su quello sannazariano è offerto da I. BECHERUCCI, *Le novelle di Sincero e di Carino (Arcadia VII-VIII)*, in «Per leggere», 23, XII, 2012, pp. 49-78, alle pp. 73-74. Il saggio si rivela inoltre utile per la complessa ricostruzione dei rapporti amicali e poetici tra Sannazaro e Cariteo, non così sbilanciati come si pensa verso l'influenza di Sannazaro sul poeta barcellonese. I rilievi intorno a NO si devono al curatore dell'edizione moderna, Alfredo Mauro, che ne dà conto nella *Nota al testo* dell'edizione già citata (p. 457). Per un profilo di Cariteo poeta, rimando inoltre a G. PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.

in ombra si converse ogni mia gloria. 14

L'evidenza dei richiami intertestuali tra i due componimenti permette di collocare il dialogo tra Sannazaro e Cariteo su un piano di omaggio poetico e di corrispondenza; ben diverse sono invece le modalità di interrogazione dei testi napoletani da parte della Colonna, nelle cui liriche vi è un'emersione assai meno scoperta di topiche diffuse nella tradizione partenopea. Tornando dunque a interrogarci su questi prelievi, andrà rilevato che essi sono di natura più profonda e sommersa, legati alla condivisione di nuclei tematici di cui resta intatta la coerenza semantica, come nel caso dell'impiego metonimico di *inganno*: pur nella lontananza delle finalità costitutive delle produzioni poetiche, che si traduce peraltro in esiti formali divergenti, la permanenza nella raccolta colonnese di passaggi liricamente codificati in ambito napoletano attesta la forza dell'elaborazione del tema onirico alla fine del Quattrocento, dove la vivacità della tradizione latina è declinata insieme all'assimilazione dei *Fragmenta*.

Un ultimo esempio in tal senso è costituito dall'*incipit* di *A* 68 sopra riportato. Il sonetto è stato recentemente commentato all'interno di un'esile *suite* colonnese da Carlotta Mazzoncini, che lo ha ricondotto al «genere dell'*ad Somnum*» segnalando alcune fonti, virgiliane e petrarchesche[27]. Preme qui tuttavia privilegiare una filiera di testi napoletani più vicini al testo quanto alla declinazione del motivo dell'alba benigna per la natura e gli esseri viventi, ma ostile all'io: si veda almeno *Endimione, sonetto* XVI (vv. 1-4: «Da che si leva il sol da i rosei scanni / de l'alba, insin che giunge al celo hispano, / piango et sospiro, et m'affatigo in vano / per cui non vede i miei continui danni»), ma anche la lunga canzone 289 della *Gelosia del Sole* di

[27] C. MAZZONCINI, *«Dentro più de l'usato arde e lampeggia»: quattro sonetti commentati di Vittoria Colonna*, in «Filologia e critica», XLII, 2017, pp. 285-301, alle pp. 12-14. In verità, il sonetto non risponde propriamente alle caratteristiche dell'*ad Somnum*, così come descritto da Carrai nel saggio sopra ricordato: non vi si ritrova un'invocazione, né più in generale vi si può rintracciare una lode esplicita o un elogio del sonno.

Girolamo Britonio (raccolta lirica dedicata alla Colonna e data alle stampe nel 1519), in particolare i primi otto versi.

Quando l'Aurora con vermiglia fronte
spuntar comincia al lucido oriente
e 'ntorno della terra scaccia l'*ombra*,
sonnacchiosa si desta allor la gente
e, poi ch'è illuminato ogni orizonte, 5
ciascun del passato ocio il petto *sgombra*
e di pensier l'*ingombra*,
membrando al suo soggiorno
quel che ha da fare il giorno[28].

Non sfuggirà la presenza della diffusa serie *ombra-sgombra-ingombra* che accanto al luogo bembiano allegato da Mazzoncini (*Rime*, 80, 13-17)[29], potrebbe costituire un ulteriore affioramento di tessere mnemoniche nelle rime colonnesi, arricchito in questo caso dalla forte contiguità tematica. Nelle due "albe" partenopee, inoltre, la perifrasi astronomica si trova in avvio di componimento, proprio come in *Quando il gran lume appar ne l'oriente*: sebbene non sia un dato infrequente, essendo grande la fortuna del genere provenzale nella lirica italiana delle Origini e poi in Petrarca[30], il rilievo costituisce un'ulteriore testimonianza di una specifica emersione partenopea di *topoi* che saranno condivisi anche in una stagione lirica successiva rispetto al circuito aragonese.

Si tratta, insomma, di tracce minime e parcellizzate in un dettato lirico altamente controllato come quello colonnese, e ispirato altresì a modelli retorico-formali lontani da molta lirica aragonese, che accoglieva una consistente mediazione

[28] Il testo è tratto da G. BRITONIO, *Gelosia del Sole*, ed. a cura di M. Romanato, op. cit.
[29] Ma la serie rimica ha una solida e attestata tradizione non segnalata dal commento, a partire da Dante (*Rime*, XL, 9-10; *Purg*., III, 26-30; XXXIII, 131-133) e Petrarca (*Rvf*, 38, 2-7; 327, 1-8) fino alle numerose riprese cinquecentesche, per cui cfr. almeno il commento a C. MATRAINI, *Lettere e rime*, a cura di C. Acucella, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 234.
[30] Per cui rimando al ricco saggio di G. RAVERA, *Topoi trobadorici nei* Rerum Vulgarium Fragmenta, Tesi di dottorato (supervisore: Claudia Berra), Università degli studi di Milano, a. acc. 2012-2013, pp. 192 e sgg.

classica[31]. L'assenza di un dialogo esplicito tra la raccolta della Colonna e i suoi antecedenti napoletani non inficia tuttavia la bontà dell'operazione: il gruppo di sonetti qui presentato vuole costituirsi come premessa per un ripensamento della produzione colonnese – e più in generale della poesia primocinquecentesca – alla luce della tradizione lirica immediatamente precedente, la cui ampia e diffusa sfortuna novecentesca ne ha impedito un inquadramento adeguato[32]. L'esigenza di non considerare il passaggio di secolo quale discrimine storico-letterario si fa, allora, imperativo cogente per comprendere elementi che ancora ci sfuggono nelle raccolte cinquecentesche, e che andranno spesso rintracciati non a monte, nel modello petrarchesco, ma nella più vicina lirica del Quattrocento, almeno nelle sue espressioni più fortunate.

Nicole Volta

[31] Sui rapporti di Cariteo e Sannazaro con i classici, complessi e a volte divergenti, rimando a M. SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in ID., *La lirica aragonese*, op. cit., pp. 296-341. Per Cariteo si veda anche l'inquadramento di E. FENZI, *«Et havrà Barcellona il suo poeta». Benet Garret, il Cariteo*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 117-40 (e almeno R. CONSOLO, *Il libro di Endimione: modelli classici, "inventio" ed "elocutio" nel canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica», III, 1978, p. 19-94; C. FANTI, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, in «Italianistica», XIV, 1985, pp. 23-44).

[32] Sull'argomento si veda I. PANTANI, *Insegnare il Quattrocento: necessità e presupposti di un approccio estetico*, in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-6 (www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Pantani.pdf, consultato il 2 settembre 2019).

Contatti

Per proporre saggi: panetta@diacritica.it (e p. c.: mariapanetta3@gmail.com)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore:

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

Rappresentante legale:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni